Encrages
Cahiers d'esthétique 2001

Le corps est-il toujours à la mode ?

L'Harmattan
5-7, rue de l'École-Polytechnique
75005 Paris
FRANCE

L'Harmattan Hongrie
Hargita u. 3
1026 Budapest
HONGRIE

L'Harmattan Italia
Via Bava, 37
10214 Torino
ITALIE

ISBN : 2-7475-1281-9

Encrages, cahiers d'esthétique

Sommaire



Editorial

Le corps est-il toujours à la mode ? fait suite à notre premier numéro ***Entre le corps et l'écrit.*** Nous avons souhaité poursuivre dans cette seconde partie le débat engagé sur les enjeux des représentations du corps en France et en Allemagne depuis 1945.

Ce second numéro prolonge donc, autant qu'il questionne cette perspective dont nous sommes partis pour tenter d'appréhender la notion de corps dans l'art. Penser le "corps", de ce point de vue, c'était vouloir établir un lien entre un moment de l'histoire, la Seconde Guerre mondiale et le champ artistique contemporain. Et, au fur et à mesure de notre réflexion, nous avons vu émerger et se développer au cours des *Rencontres* et dans l'espace de l'écriture, une réflexion plurielle.

Autour de ces questions sur le corps, nous sommes passés de la relation des artistes à l'histoire, à une interrogation sur leur pratique elle-même et ses enjeux.

Qu'en est-il de notre relation au corps, sujet ou objet, que nous nous approprions par le langage ? A l'instar d'Henri Meschonnic, nous cherchons à comprendre "ce qu'il reste du corps dans l'écrit", et dans l'œuvre.

Dans ce numéro, nous avons de nouveau requis la participation de différents auteurs et de plasticiens. Certains avaient déjà collaboré au premier numéro d'***Encrages, cahiers d'esthétique.*** Nous les retrouvons pour clore ce thème : les rapports entre judéité et germanité à travers les écrits de trois écrivains et penseurs avec Henri Meschonnic. Un artiste allemand après 1945, un corps vu à travers un miroir d'eau (*Klaus Rinke, l'élémentarisation du corps* par Alain Monvoisin) ; la vie se recrée dans des repères fictifs, un corps prend vie dans l'espace de la fiction (Catherine Chrétien-Maffre, *Parcours du corps... Route des cubes*).

Fabien Rafowicz s'est, lui, penché sur l'historique du corps-machine (le corps rescapé des camps sortira-t-il vivant des usines ?).

Déambulation du corps à travers des œuvres du *Land art* : Gabriella Carbone met en scène un parcours du corps dans sa relation à l'espace.

Et c'est jusqu'aux confins de la Mongolie que nous suivons Jooyoung Kim pour un voyage initiatique et artistique, femme-chaman, du geste simple dans une plaine infinie.

Nous ferons aussi place au temps d'un poète de la Renaissance avec Fanny Marin et au récit inattendu de Matthieu Georges.

Encrages, cahiers d'esthétique s'enrichit d'une nouvelle rubrique, consacrée à de jeunes auteurs et plasticiens. En leur ouvrant cet espace, nous vous invitons à découvrir les leurs, vastes et poétiques.

Dans le prochain numéro nous nous demanderons ce que c'est que d'être contemporain.

Ce travail est déjà amorcé par une nouvelle "rubrique", **Ancrages sur...** qui nous permet, par de brèves présentations, de nous arrêter sur la création contemporaine. Ecriture, cinéma, théâtre, manifestations artistiques présents et à venir nous paraissent, par la suite, pouvoir rendre compte des arts vivants dans toutes leurs dimensions et de la perspective dans laquelle ***Encrages, cahiers d'esthétique*** souhaite s'inscrire.

Par Michèle Atchadé, Laurent Drouard et Fabien Rafowicz,
coresponsables d'***Encrages, Cahiers d'esthétique***.



Klaus Rinke
L'élémentarisation du corps

Alain Monvoisin

A la fin des années cinquante et au début des années soixante apparut sur la scène artistique allemande un certain nombre d'artistes nés soit peu avant la guerre, soit pendant celle-ci. Ils furent en tout cas trop jeunes, même pour les aînés de cette génération, pour avoir participé de façon active aux exactions fomentées par le IIIème Reich et le régime nazi. Ils ne firent que subir les violences et les absurdités de la guerre, dans la totale ignorance de leurs nécessités ou de leurs justifications, à un âge où se construisent, affectivement et sensiblement, les relations de l'être au monde, où se tisse, fantasmatiquement, la trame complexe des images fondatrices et où, en conséquence et éventuellement, s'enracine le trauma originel, ce qu'Artaud nomme "*l'effondrement central*".

L'après-guerre, si elle éloigna le bruit et la fureur, ne put en oblitérer ni les échos, ni les conséquences. C'est dans le chaos des ruines, au milieu de la violence civile, dans la pauvreté et l'isolement culturels que ces artistes durent, à l'instar de millions de leurs concitoyens, effectuer leur éducation et leur apprentissage et, sans doute par-dessus tout, reconstituer le récit du cauchemar qui les avait traversés. Souvenirs, témoignages, images, tout dut leur être précieux. Les écrivains durent en trouver les mots, les artistes les formes. En quête d'une nouvelle identité, certains ne cherchèrent qu'à exorciser le mal, d'autres en endossèrent, consiemment ou non, la responsabilité, mais tous s'affrontèrent à la matière de cet héritage.

Ces artistes venaient d'ici et d'ailleurs, de l'est et de l'ouest de l'Allemagne : Gerhard Richter, né à Dresde en 1932, Georg Baselitz, né à Deutschbaselitz en 1938, Ralph Winkler, alias A.R Penck, né à Dresde en 1939, Markus Lüpertz, né à Liberec en 1941, Sigmar Polke, né à Ols sur Niedeschlesien en 1941, Anselm Kiefer, né à Donauschingen en 1945, parmi les plus connus, cherchèrent

dans des stratégies picturales les moyens de reconstituer cette identité, individuelle et collective, perdue dans le vide culturel qu'avait provoqué l'idéologie nazie. Ces peintres, formés dans les ateliers qui étaient tenus par des professeurs dont l'enseignement, soit reprenait celui du Bauhaus, soit prônait une abstraction lyrique, soit encore, dans la partie est du pays, exaltait les vertus d'un réalisme socialiste, tentèrent de se défaire de leurs influences, ainsi que des modèles de l'Ecole de Paris ou du Pop-Art américain en s'engageant dans des voies figuratives personnelles, capables de communiquer, plus facilement selon eux, leur sentiment sur la question allemande. Cette communication fut frontale, directe, souvent violente : il faut se souvenir de l'*Uncle Rudi* de Richter (1965), laissant apparaître, malgré le flou significatif du traitement pictural, le portrait d'un officier de la Wehrmacht, de *Der Übergang* (Le Passage) de A.R Penck (1963) montrant un personnage idéogrammatique franchissant un gouffre sur une corde en feu, de la série *Dithyrambe* de Lüpertz (à partir de 1963), sortes de vanités à base de casques et autres symboles guerriers, ou de *Die grosse Nacht im Eimer* (La grande nuit dans le seau) de Baselitz (1962-1963), objet de scandale montrant un de ces "héros" de guerre devenus personnages errants, meurtris, hagards ("*ils n'ont plus de boutons, avancent avec leurs parties génitales en évidence, avec une impudeur trahissant l'oubli des notions morales*")[1]. Il faut se souvenir également de l'accueil le plus souvent hostile qu'ils reçurent de leurs propres compatriotes. Pour autant, si cette peinture rendait compte du traumatisme laissé par cette guerre, elle ne permit pas l'expression d'une pathologie plus complexe et plus profonde, comme le firent des modes expérimentaux encore non éprouvés et non parvenus à un degré de maîtrise suffisante.

Ce fut le cas pour Joseph Beuys, mais son statut particulier, sa naissance en 1921 et sa participation active à la guerre, le place un peu à part dans cette étude : "*Etait-ce être à l'avant-garde que d'être dans un Stuka ?*"[2], s'interroge Klaus Rinke à son sujet, un de ceux justement, qui, avec Franz Erhard Walther, ressentirent la nécessité

---

[1] Fabrice Hergott, "Figurer l'infigurable : Un aspect de l'art des artistes allemands nés sous le nazisme", in cat. *Face à l'Histoire, 1936-1996*, MNAM, Centre Georges Pompidou, Flammarion, Paris, 1996, p. 387.
[2] Klaus Rinke, in "Klaus Rinke le voyageur", Interview avec Catherine Millet et Jacques Henric, *Art Press* n°42, nov. 1980.

de questionner, après des débuts aux prises avec la peinture abstraite, la validité de toute peinture. Ils furent deux des rares artistes de cette génération à ne pas faire mention ou référence directes, dans leur pratique, à l'héritage de cette guerre et pourtant leur travail apparaît comme dramatiquement sous-tendu par ce legs. Et c'est à travers la mise en scène et en actes de leur propre corps, phénomène relativement rare dans l'art allemand de cette époque, donc suffisamment significatif, que se profilent les symptômes d'un mal-être consécutif à une guerre à laquelle ils n'avaient pas participé. J'ai tenté de montrer cet aspect du travail de Franz Erhard Walther dans un texte récent intitulé "L'instrumentalisation de l'oubli"[3], en particulier à travers son *1/Werksatz*, ensemble réalisé entre 1963 et 1969. Je ne m'attacherai donc ici qu'à l'analyse de celui de Klaus Rinke.

L'exposition de Tübingen de 1972[4], intitulée *Zeit, Raum, Körper, Handlungen* (Temps, Espace, Corps, Transformations), est un excellent point de départ pour cette analyse de la vision du corps chez Rinke : elle regroupe en effet un corpus de photographies où celui-ci apparaît dans ses états les plus significatifs. Une remarque préliminaire de Rinke figure dans l'introduction : "*Ce livre est, tout comme l'exposition même de Tübingen, une tentative d'explication de mon travail. Il est la réponse visuelle aux questions que me pose le public. J'en ai conçu le déroulement des pages de telle façon qu'elles opèrent comme un film statique, comme une réalité congelée. Le spectateur recevra de moi, directement, une parole et des signes.*"[5] Ces photographies, prises par Monika Baumgartl, proviennent d'actions réalisées à la Kunsthalle de Baden-Baden, à la galerie l'Attico de Rome et à la galerie Reese Pailey de New-York. Ce qu'en dit Rinke, c'est qu'il en a conçu le déroulement comme un film dont chaque photographie est assimilable à un de ses photogrammes. L'image de la "*réalité congelée*" (eingefrorene Realität) insiste d'emblée sur son refus de tout illusionnisme et sur une œuvre élaborée sur le principe du flux.

---

[3] Dans le premier numéro d'*Encrages, cahiers d'esthétique, Entre le corps et l'écrit*, L'Harmattan, décembre 1999, p. 8-19

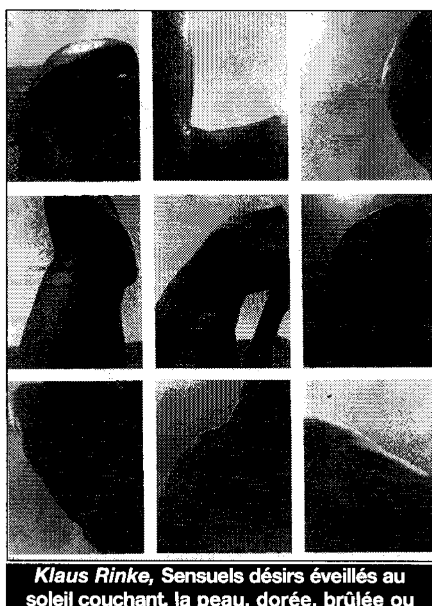
[4] *Klaus Rinke : Zeit, Raum, Körper, Handlungen*, Götz Adriani, DuMont Int. Verlag, Tübingen, 1972, TdA.

[5] Id.

Il est tout d'abord nécessaire de s'interroger sur ce qui a amené l'artiste à prendre son propre corps comme médium de représentation. Klaus Rinke, né en 1939, fréquente la Folkwang Schule à Essen de 1956 à 1960, où il reçoit l'enseignement de Max Burghartz, un ancien élève du Bauhaus. "*Un an plus tard*", écrit-il, "*en 1957, comme je me promenais dans la vielle ville de Düsseldorf, je suis tombé par hasard dans le vernissage d'une exposition de peintures monochromes. Il y en avait des vertes, des bleues, des roses, des ors, des grandes et des petites. C'était l'ouverture de la galerie Schmela avec Yves Klein*[6]*. J'étais furieux car pour moi ce n'était pas de l'art. Dans l'enseignement de base du Bauhaus, la première chose que l'on faisait, c'était de peindre des monochromes. Je me disais : "moi je commence comme ça, et ça c'est la dernière des avant-gardes ?!*"[7] Cette incompréhension vis-à-vis de ce décalage trouvera son explication : "*Après un artiste comme Yves Klein, qui a réalisé des surfaces absolues, une peinture qui est une situation et qui ne s'arrête pas au cadre, ça n'a pas de sens de réaliser des variations de formes. Il faut l'accepter, trouver autre chose. Pour moi, ce fut la réalité tactile, le contraire de l'illusionnisme et pour cela les philosophes allemands m'ont beaucoup aidé.*"[8] Ce que Rinke refuse dans l'enseignement qu'il reçoit de la peinture, c'est un certain formalisme qui enferme l'œuvre d'art dans un statut autonome et la coupe de la réalité concrète. A l'issue de ses études à Essen, persuadé que l'abstraction et l'objectivité peuvent fusionner en une forme de "nouveau réalisme", il cherche dans le voyage, dans un rapport plus étroit avec la nature, des solutions à ses problèmes. En Norvège d'abord, à l'automne de l'année 1957 : "*Je suis allé en Norvège, du bateau je voyais les vagues qui s'identifiaient l'une à l'autre, se confondaient les unes aux autres, cela ne finissait jamais. Je voyais aussi les lignes de pluie mouvantes, qui se suivaient les unes les autres. Mes images de ce temps n'étaient que lignes.*"[9] Et en Grèce, en 1958, où il développe ses idées sur une peinture monochrome

---

[6] Le vernissage de cette exposition eut lieu le 31 mai.
[7] "*Klaus Rinke le voyageur*", id.
[8] "*Klaus Rinke le voyageur*", id.
[9] Cité par Hans-Werner Schmidt, "Über den Ursprung der Kunst", in cat. *Klaus Rinke, Skulpturen und Zeichnungen, Klaus Rinke im Neandertal,* Neandertal und Museum, 6 mai-31 juillet 1984, p. 11, TdA



Klaus Rinke,* Sensuels désirs éveillés au soleil couchant, la peau, dorée, brûlée ou Mouvements de corps dans la nature, *1960

élaborée en rapport avec le paysage : il y laisse les rares pluies déposer des traces de gouttes sur leur surface. Ces deux types d'expérience picturale montrent sa volonté d'extraire la peinture abstraite de son cadre autonome et de l'inscrire, à l'instar d'un Yves Klein, dans une relation élémentielle et situationnelle. C'est d'ailleurs là qu'il réalisera, lors d'un deuxième voyage sur l'île de Santorin, en 1960, ses premiers travaux dans lesquels le corps, le sien propre, est mis en situation. Des photographies qui témoignent d'un rapport triangulaire en passe de s'installer entre la peinture, les éléments naturels et le corps, telles les séries intitulées *Sensuels désirs éveillés au soleil couchant, la peau, dorée, brûlée ou Mouvements de corps dans la nature.* Ce sont des corps offerts aux rayons du soleil, aux caresses de l'eau et du sable, saisis dans le flou sableux de mouvements, ou des gros plans qui captent la matière de la peau. *Mouvements de corps dans la nature* (*Bewegungsablaüfe in der Natur*) montre en particulier le gros plan d'un dos dont la surface ressemble à s'y méprendre au frémissement de vaguelettes à la surface de l'eau. Ces photographies sont sans doute les prémices de son abandon de la peinture qui interviendra en 1964, à la fin du séjour qu'il effectuera à Paris et à Reims, à partir de 1960.

Pour autant la décision de mettre en scène son propre corps n'intervient pas immédiatement. Ce n'est qu'à partir de 1969 que le corps sera utilisé comme nouveau médium de représentation. Il faut cependant remarquer sa constante présence dans les travaux qui précèdent. Lorsque Rinke revient à Düsseldorf en 1964, il réalise ses premiers objets tridimensionnels en polyester,

des formes fonctionnelles - cylindres, perches, colonnes, cuves et containers -, qui sont ses ultimes tentatives picturales, ce qu'il nomme “peinture plastique dans l'espace”. Tout détail descriptif en est absent. Mais en 1968, ces éléments de polyester resurgiront, cette fois sous une forme identifiable : *Badezimmer und schwimmendes Bett*[10] (Salle de bains et lit flottant). Lavabo, baignoire, bidet et lit ressemblant à un demi-tonneau, tous objets de polyester jaune moulé sur une structure de béton cellulaire, ils apparaissent à la fois comme les objets d'un rituel de purification du corps et comme les contenants qui donnent forme à l'eau. Cette eau qui, sur les photographies de Grèce, épousait les formes de son corps transformé en rocher, cette eau qui sera quasiment le seul matériau de Rinke durant toute la période qui précédera l'irruption de son corps sur la scène, cette eau qui lui vaudra le surnom de “sculpteur d'eau”.



Klaus Rinke, Salle de bains et lit flottant, *1968*

Que représente-t-elle ? Un élément essentiel à la survie de l'homme ? L'élément d'un fantasme de l'origine ? Certes. Cela et tout ce que la pensée commune et l'imaginaire collectif peuvent y projeter. Mais pour Rinke il semble qu'elle soit plus encore. Revenons un instant à ces photos de Grèce : ce qui frappe dans la volonté de l'artiste de fondre ces corps, par la posture ainsi que par la texture, aux éléments naturels, de les faire exister en tant que rocher, eau, sable, c'est leur totale absence d'identité signifiée par un cadrage les privant de tête.

Ce doute sur l'identification du sujet s'éclaire à la vue d'une autre photographie que l'artiste fait figurer en tête du catalogue de sa première exposition personnelle à Leverkusen intitulée *Operation Poseidon / Ein Museum wird umfunktioniert*[11] , en regard d'une

---

[10] Exposé au Schloss Casparbroich de Solingen en 1967-1968.
[11] Cat. de l'exposition Klaus Rinke, *Opération Poseidon / Ein Museum wird umfunktionniert*, Städtisches Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen, 1970.



Klaus Rinke, A. Rinke + A. Hahn = Klaus Rinke

photographie du mariage de ses parents, et prise, elle, à Majorque en 1970 : elle montre un Klaus Rinke, cette fois formellement reconnaissable par la boule de cheveux frisés qu'il arborera jusqu'au milieu des années 70, habillé, versant dans la mer l'eau contenue dans un cylindre de métal qu'il tient entre ses jambes. Le titre, sibyllin en apparence, en est : *A. Rinke + A. Hahn = Klaus Rinke.* Il signifie, outre l'évidence génétique, que cette manipulation de l'eau relève d'un acte procréateur, que l'union de ces deux eaux est encore une eau, c'est-à-dire un corps prenant toutes les formes selon ce que l'on pourrait appeler les conditions de l'expérience.

A y regarder de plus près, l'on pourrait discerner dans le passé de Rinke des signes aptes à conforter l'égide aquatique sous laquelle il se place : son lieu de naissance d'abord, Wattenscheid, dont le nom pourrait glisser vers Wasserscheide, ligne de partage des eaux, le nom de la rue où habitaient ses parents, Watermannsweg, mot à mot chemin du Verseau, ou encore la mention qui est faite par Hans-Werner Schmidt[12] de la fascination qu'exerçait sur lui son grand-père paternel charpentier et surtout bedeau et pompier bénévole, c'est-à-dire maître, ou plutôt serviteur, de l'eau, bénite et salvatrice. Mais ceci n'explique rien, ne fait qu'étayer l'édifice fantasmatique de l'artiste, comme le montre le titre de cette première exposition, *Operation Poseidon,* qui ne réfère qu'indirectement à la statue grecque du cap Artemision :

---

[12] "*Et puis il y a la manipulation de l'eau, que ce soit l'eau bénite dans l'église ou l'eau extinctrice dans les dispositifs de lutte contre l'incendie*". Hans-Werner Schmidt, cat. *De Neandertal,* op. cité p. 15, TdA.

le surnom que lui donnaient, en raison de ses qualités de nageur et de plongeur, les pêcheurs de l'île de Santorin où il effectua de nombreux séjours, devient le nom de code d'une opération stratégique à la résonance militaire dans laquelle il est question de détourner la fonction du Musée.

L'eau apparaît donc dans la genèse de l'œuvre de Rinke d'abord non seulement comme un élément autobiographique mais, assimilée étroitement au corps et à l'expérience, comme une sorte d'autoportrait permanent dont il use comme d'un vecteur critique, à la fois de l'attitude du spectateur devant l'œuvre d'art et vis-à-vis de l'institution muséale.

C'est dans cette optique qu'il faut interpréter les installations de cette période, plus que comme une volonté de considérer l'eau comme un matériau proprement sculptural. En juillet 1968, participant à l'exposition *Environments* organisée à la Kunsthalle de Berne, Rinke en occupe l'entrée par de grandes "vaches à eau" : les spectateurs, après avoir franchi cet obstacle où leur marche était déstabilisée, reprenaient leur équilibre sur un tapis de gymnastique. Entre 1968 et 1970, cinq installations semblables furent produites [13].

Une autre étape est franchie lorsque Rinke ressent la nécessité de mettre l'eau en mouvement. Il ne se considère plus comme un simple obstacle posé dans l'espace et opposé à la vision traditionnelle de l'œuvre d'art ainsi qu'au fonctionnement non moins traditionnel du musée. Il lui faut proposer de nouvelles solutions, installer de nouvelles relations entre l'art et la réalité concrète. Lors de l'exposition *14 x 14* à la Kunsthalle de Baden-Baden, en juin 1969, il pompe l'eau de la rivière Oos jusque dans le musée ; lors d'une action à Munich en octobre 1969, il dirige un jet d'eau contre la vitre d'une fenêtre ; à *l'Intermédia 69* de Heidelberg, il dirige un jet d'eau sur une verticale d'environ six mètres de haut. Ce qu'il expérimente là, par ce subterfuge identitaire né du fantasme, ce sont non seulement les effets physiques de l'eau, ceux de

---

[13] ***Environments*** **à la Kunsthalle de Berne, juillet-septembre 1968,** ***Wasserbecken mit 16 Schwimmtonnen*** **au Gymnasium Benrath, janvier 1969,** ***9000 L begehbares Wasser*** **à la galerie Konrad Fischer, février 1969,** ***Wassersack*** **au forum Leverkusen, septembre 1969,** ***Bauholzfläche, möbiliert*** **au Museum Schloss Morsbroich, Leverkusen, 1970.**

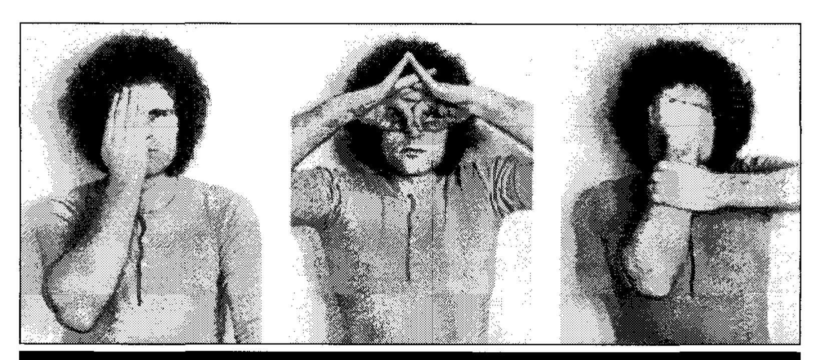
la relation d'un espace à un autre, ceux de sa projection sur un obstacle ou dans les airs, ses modes de circulation ou la forme de ses retombées sur le sol, mais sa capacité d'artiste à rompre avec l'autonomie de l'œuvre d'art, à jeter des passerelles entre des univers traditionnellement disjoints, à vaincre les réticences, à rendre cohérent un vocabulaire plastique inédit et intelligible, une pensée originale.

Bien que n'utilisant pas l'eau, les *Aktionsfläche*, de la même période, actions réalisées sur des planchers de bois de construction, ne parlent pas d'autre chose, et l'eau n'en est pas pour autant totalement absente. Il suffit de se référer au catalogue de Leverkusen où, dans le chapitre intitulé "Holz und Körper" (Bois et corps), il fait allusion à "*une maison de bois sur pilotis au milieu d'un lac, hors d'atteinte du vent*" [14]. Cette vision s'ancre dans le souvenir de l'hiver 1944-1945 au cours duquel la famille Rinke se trouve rassemblée dans une construction sur pilotis servant de lieu d'évacuation alors que les troupes allemandes envahissent la Tchécoslovaquie. Elle trouve sa transposition d'abord dans l'exposition de février 1969 à la galerie Konrad Fischer où Rinke recouvre le plancher de la galerie avec des madriers, ensuite dans l'exposition de Leverkusen où celui-ci se voit complété par une table et deux bancs de bois, installation intitulée *Konfrontationtish auf Bauholzfläche* (Table de confrontation sur madriers de construction). Ainsi le souvenir d'un lieu momentanément protégé des violences de la guerre se trouve transformé, si l'on s'en tient au pied de la lettre, en une réalité fictionnelle, lieu de contestation de l'éminence muséale sur des bases constructives.

Revenons au catalogue de Tübingen. Ce qu'il donne à voir du corps de Klaus Rinke, ce sont ses mains dont les doigts levés, l'un après l'autre, de un à dix, mesurent le passage du temps (*Zeitablaüfe*), puis, dans un cadrage en buste 112 variations de la position des bras de façon que les mains cachent une partie du

---

[14] **Cité par H-W Schmidt, "*Über den Ursprung der Kunst*", op. cité, p.15, TdA.**

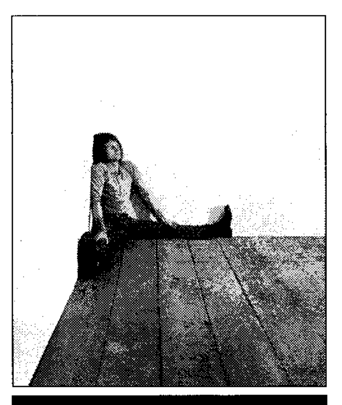


Klaus Rinke, **Mutation,** *1970*

visage (*Mutation*). Viennent ensuite des variations autour des situations du visage dans le cadre de la photo, de face, profil droit, profil gauche, de dos, puis le traversant de profil de droite à gauche, etc..., autour des situations du corps dans lesquelles celui-ci épouse les caractéristiques de l'espace, les murs, le sol, joue des effets perspectifs, des distances, des directions, des formes géométriques élémentaires, de la lumière, de la gravité, de l'eau aussi etc...

Nulle part le corps, pas plus que le visage, n'exprime un quelconque sentiment. Si le comptage du temps sur les doigts révèle l'existence d'un temps intérieur, subjectif, cette notion est immédiatement rectifiée par la mesure d'un temps universel, visualisé sur la pendule par l'horizontale et la verticale des aiguilles, scandé mécaniquement : 1 sec., 30 sec., 1 min., 30min., 1 h., 3 h., 6 h., 12 h., 24 h. (*Zeitmass*), puis, sous forme écrite, cosmiquement : 1 sem., 1 mois, 3 mois, 6 mois, 1 an (*Zeitstand*). Et si les 112 variations des mains et des bras sur le visage de *Mutation* peuvent faire penser à première vue à un alphabet de sourds-muets, à une gesticulation désordonnée destinée à exprimer une large gamme de sentiments, ou à un répertoire de signes relevés sur des masques primitifs, il ne faut y voir que toutes les possibilités physiques, entre torsions musculaires et pliages articulaires, qu'ont les doigts, les mains et les bras de délimiter pour l'œil toutes les formes du champ de vision. Transformation d'une action en une perception, qu'il faut sans doute rapprocher de ses expériences visant à donner une forme, grâce à toutes sortes de récipients, à l'élément aquatique.

Le visage impassible, couronné de la même boule de cheveux frisés, la silhouette quasi-immuable, dont le hiératisme est parfois vérifié à l'aide d'un fil à plomb ("*Comme figure il semble que ses souvenirs le ramènent vers les sculptures de la culture cycladique ainsi que vers l'archétype antique du Kouros, auxquels il s'intéressait lors de son premier voyage en Grèce.*" [15]), Rinke fait de son corps l'instrument d'une expérimentation des principes élémentaires, répétant au spectateur, par l'entremise de gestes, de postures simples, que rien ne peut être conçu qui n'ait été expérimenté, jusqu'à la plus évidente proposition comme celles qui consistent à rappeler que les yeux sont les organes de la vue, qu'ils sont deux, le nez l'organe de l'olfaction, la bouche celui du goût , que le visage peut être vu de face, de dos et des deux profils, que le fait de se tenir debout, de face, le bras droit à l'horizontal, induit une logique qui fait qu'en se retournant le corps présente ce bras droit à gauche, que cette même logique spatiale, gravitationnelle, confrontant le corps debout, successivement dans les quatre directions et à deux murs orthogonaux, induit une résultante qui met ce corps simultanément en contact avec la situation assise et avec ces deux murs. Que le corps qui décrit dans l'espace une trajectoire ou une figure géométrique se positionne à tout instant à un certain point d'où le regard qu'il porte sur les choses est à cet instant différent du précédent et du suivant. Que le corps qui se saisit d'un seau empli d'eau s'incline de son coté. Que le corps que l'on voit au même endroit à deux instants différents peut avoir effectué un certain parcours dans l'espace. Que le corps apparaît différemment dans l'ombre et en pleine lumière et qu'il reçoit une énergie différente…



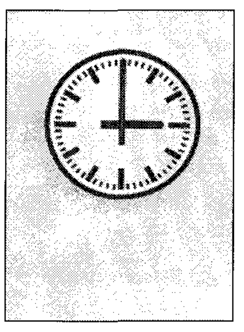
***Klaus Rinke,* Mur, corps, espace. *Düsseldorf 1970* Démonstrations élémentaires**

---

[15] Cité par H-W Schmidt, "Über den Ursprung der Kunst", op. cité, p. 23, TdA.

"*J'explique que chaque personne, où qu'elle soit et de quelque origine sociale qu'elle vienne, (à quelque région culturelle qu'elle appartienne), pourrait avoir l'opportunité de se connaître et de travailler avec elle-même à l'aide de ces élémentaires démonstrations de réalité*" [16], dit Rinke. Ces "*Primärdemonstrationen*" sont pour lui non seulement pédagogiques mais recèlent, selon la garantie d'un psychologue, "*d'immenses possibilités thérapeutiques*". Mais si l'on peut concevoir que "*plus chaque individu gagne en créativité par la compréhension de la complexité de son présent, plus il a de chances pour accomplir le futur, et (que) sur cette base il est capable, en général, de développer un rayonnement*", il est plus difficile d'admettre le sérieux d'une telle affirmation lorsqu'elle s'appuie sur l'élémentarité des procédures du catalogue de Tübingen, sur cet "*ABC de la vue, de l'expérience et de l'action*" [17].

A moins de la considérer comme l'écho obsédant de cet "*effondrement central*" dont il était question dans l'introduction. Il faudrait alors se hasarder à émettre une de ces fragiles constructions hypothétiques fondées sur des signes infimes. Celui, par exemple, des aiguilles de la pendule... En effet beaucoup des propositions réunies dans le catalogue de Tübingen se déroulent sous l'œil cyclopéen d'une pendule de gare dont les aiguilles, étrangement, de la première photographie de la séquence à la dernière, semblent le plus souvent n'avoir pas bougé. Certes, cette immobilité peut être imputée à la rapidité des actions. Mais il faut se souvenir que le père de Rinke fut employé des chemins de fer et dès lors cet objet se fait emblématique d'une présence, d'un œil. L'on pourrait supposer alors que tout se passe comme si le présent de l'artiste était arrêté dans



Klaus Rinke, **Mesure du temps, 1972**

[16] Klaus Rinke, Interview avec Karin Thomas réalisé à Cologne le 4 septembre 1972, in cat. de Tübingen, op. cité, p. 23, TdA.
[17] Klaus Rinke, Interview avec Karin Thomas, in cat. de Tübingen, op. cité, p. 23, TdA.

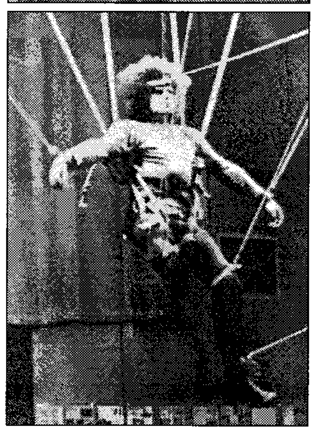
le passé, autrement dit dans le présent du père. Dans cette période de guerre, par exemple, au terme de laquelle il fallut tout reconstruire, y compris sa propre identité.



Klaus Rinke,* En vérité je devrais m'appeler Wotan point de vue se rapportant au passé 1939-1970, *1970

"Qui suis-je ?", semble s'interroger Rinke tout au long de son œuvre. Fils de A. Rinke + A. Hahn, comme le mentionnait son autoportrait, mais en même temps, comme l'eau, corps prenant les formes de son contenant. Une œuvre de Rinke de 1970, montrant l'artiste debout au milieu d'une forêt, ne s'intitule-t-elle pas "*Eigentlich sollte ich Wotan heissen ! ? !*" (En vérité je devrais m'appeler Wotan), sous-titré *Standpunkt beziehen zur Vergangenheit 1939-1970...*(Point de vue se rapportant au passé) ? Corps prenant les formes de ses référents puisque, selon ses dires, sa coupe de cheveux "afro" provient de son admiration pour le guitariste fétiche des années 60, Jimi Hendrix, qui est pour lui personnification de la liberté. Corps manipulable, comme dans la performance de 1978 à Mildura en Australie, intitulée justement





***Klaus Rinke,* MA-NI-PU-LA-TI-ON.**
Mildura, Australie, 1978

MA-NI-PU-LA-TI-ON, où sanglé, harnaché, suspendu sur cette scène, il donne la possibilité aux spectateurs de lui faire prendre, en tirant sur des cordes, toutes les positions possibles et imaginables. Corps diluable dans l'Autre lorsque, paupières étirées de l'index, il se fait Japonais dans *Far East* de 1970, dans la lumière lorsque son visage photographié s'estompe peu à peu dans le temps de l'exposition (*A moment (diminishing) or disappearing in the medium*, 1972), dans le mécanique lorsque ce même visage, multiplié, se réduit à un point de trame (*horizontal, next to one another, vertical, on top of the other, diagonal, one inside the other (there and back again*), 1972), dans le signe lorsque son corps et celui de Monika Baumgartl se font idéogrammes (*Maskulin-Feminin*, Rome, 1972), ou dans le temps et l'espace perspectif (*Changing location according to points in time*, Documenta 5 Kassel, 1972).

Pour Rinke le corps ne représente donc qu'un ensemble de possibilités descriptives dont les éléments combinés du temps et de l'espace constituent une syntaxe qu'il voudrait purifiée de tout affect, de toute mémoire, uniquement régie par les conditions physiques, topologiques, attitudinales, temporelles, radicalement *réaliste*, en somme : "*C'était moi la pierre d'achoppement* " [18] dit-il, comme si

cet affect, cette mémoire, ce qui constitue la spécificité humaine, était le dernier obstacle à sa volonté de n'adhérer au monde que dans un Dasein élémentaire et objectif. Car n'est-ce pas de ces qualités spécifiquement humaines, de ces passions qui font le meilleur et le pire, une guerre mondiale par exemple, que Rinke désire se purifier dans ces scènes où il se plonge dans des containers emplis d'eau (parmi d'autres : *Inhalation II*, 1972 ; *Solo für einen Bademeister*, Graz, 1976) ? En une reitération du rituel de baptême, à l'issue duquel le baptisé est censé devenir un autre. Ne faudrait-il donc pas envisager les "*immenses possibilités thérapeutiques*" des ses *Primärdemonstrationnen* comme destinées avant tout à l'artiste lui-même, comme des procédures de décérébration visant à une reconstitution matricielle sur les bases d'une conscience et d'une *Weltanschauung* originelles, à la constitution de "*mémoires pré-embryonnaires* "[19] ?

Alain Monvoisin est docteur en arts plastiques et enseigne à l'université Paris VIII. Artiste, il pratique la sculpture installative et le chant improvisé. Il est également écrivain de roman (J.Chambon édit.) et de textes sur l'art ; en outre, il organise des rencontres d'artistes, des conférences et des expositions. Il écrit actuellement un dictionnaire sur la sculpture au XXème siècle.

[18] Cité par Stephan von Wiese in "Zwischen Hacke und Zehenspitze", Zum zeichnerischen Werk von Klaus Rinke und zu seiner Thematik, cat. *Rinke. Hand. Zeichner : die autonomen Werken von 1957 zu 1980*, Staasgalerie Stuttgart et Kunstmuseum Düsseldorf, 1981, p. 11, TdA.

[19] "Pre-embryonic Memories" est le titre d'un texte de Rinke préfaçant le catalogue de son exposition, *Klaus Rinke im Neandertal : Skulpturen und Zeichnungen*. "Über den Ursprung der Kunst", 1984, op. cité.



Klaus Rinke, Solo für einen Bademeister, *Graz, 1976*

Le corps sera-il toujours à la mode?

Fabien Rafowicz

"La vie est émouvante et l'art ne l'est pas, ou pas de la même manière, alors faisons de l'art qui puisse être ressenti comme de la vie, même si ce que je montre est tout à fait inventé".
Christian Boltanski [1]

Le corps, une valeur refuge

Il devient de plus en plus difficile de parler d'une œuvre contemporaine sans y voir une participation du corps soit en tant que support, matériau, outil, soit en tant que sujet ou objet. Ainsi le corps dans l'œuvre est celui du spectateur, de l'artiste ou des deux : des photos de l'un ou de l'autre, des cheveux de lui ou d'elle, des éléments, des objets qui de près ou de loin s'apparentent à une partie du corps visible ou cachée, au geste, au regard, à l'ensemble des cinq sens ou à l'un deux. "Il y a du corps là-dedans" peut-on entendre dire, s'assurant que l'œuvre produite - installation, performance, body-art - découle directement d'une façon de vivre, de voir les choses. Même quand il est absent dans l'œuvre, le corps surgit dans le discours critique pour en légitimer la contemporanéité. Il assure à l'œuvre une valeur d'authenticité qui questionne le rôle du spectateur.

Dans l'art contemporain, et plus particulièrement dans la performance, quelle place accorde-t-on au spectateur ? Au regard des nombreuses performances de la seconde moitié du XXème siècle, le corps peut renvoyer à une tendance manipulatrice (hypnotisante) du spectateur. Cela se manifeste chez Gilbert & Georges, Joseph

---

[1] **"Le vrai du faux", février 1984, in *Galerie des Arts* n° 221.**

Beuys et les Actionnistes viennois, par exemple. Chez ces artistes, et dans certaines de leurs performances, on assiste à un changement dans la perception que le spectateur a de lui-même. Il passe du moment où il pense assister à quelque chose, "à une scène", au stade où il devient le témoin de quelqu'un, "l'artiste". C'est le corps de l'artiste que soudain le spectateur est venu voir, et c'est son corps en action qui est magnifié par la présence du spectateur. A cet instant, tous les gestes anodins de l'artiste se chargent d'une dimension sacrée. Dans *Messe pour un corps* de 1969, en offrant son sang au spectateur, Michel Journiac rejoue de façon ironique la "scène" de l'eucharistie. Chez Gilbert & Georges, dans *The Singing Sculpture* (1971), le corps recouvert de peinture dorée acquiert une dimension alchimique, et est source d'action - Sculpture chantante.

Le corps de l'artiste dans la performance évolue dans un registre mythique empreint d'une certaine religiosité, qu'elle soit païenne, judéo-chrétienne ou synchrétique. Ce corps est le médium par lequel le sacré se manifeste et irradie le "spectateur-témoin". Néanmoins, ce mythe que l'artiste tente de réaliser n'est-il pas avant tout une superbe mise en scène, un simulacre ?

Le corps qui se révèle dans la constitution de ce mythe laisse une place bien définie au spectateur, celle de se taire ou d'applaudir l'union - le consensus - ou alors celle d'accepter une dictature inoffensive, d'opérette, une performance. L'art, dans son simulacre ne nous fait-il pas accepter des conditions d'existence que nous pensons devoir rejeter dans la réalité ?

Là où dans la société, le corps est en représentation, en bute à son image, l'art nous confronte à un corps réel en proie à ses limites physiques. Dans toutes les manifestations du corps - soit dans sa dimension physique, soit dans sa dimension symbolique dans l'art, comme dans la société occidentale - le corps se révèle être notre plus petit dénominateur commun. A la sortie de la Seconde Guerre mondiale, le corps s'est chargé d'une histoire qui s'est brutalement assombrie. Pouvait-il en être autrement pour l'art ?

Le corps réel, sollicité par la performance artistique ne serait - il qu'un habile et économique moyen pour le monde occidental de se soulager d'un questionnement douloureux sur le sort que

l'Occident en ce XXème siècle a réservé au corps humain ? Ne peut-on y lire la tentative inconsciente de se débarasser d'une culpabilité - celle de la destruction de six millions et demi de personnes pour la seule et unique raison qu'ils étaient nés... Juifs ou Tziganes ?

Il peut paraître choquant de percevoir un lien entre la manière dont le corps va être utilisé en art après la Seconde Guerre mondiale et le sort réservé aux corps des victimes du nazisme. La question que je soulève en réalité est la suivante : les pratiques artistiques interrogeant le corps humain en cette deuxième moitié du XXème siècle sont-elles à relier au sort réservé au corps des Juifs, des Tziganes et des opposants au Troisième Reich dans les camps de concentration et d'extermination ?

L'établissement du lien : l'image dans le cadre et dans le cercle.

Bien sûr, on peut être en droit de trouver réducteur de lier, d'une part, les horreurs perpétrées par les nazis pendant la dernière guerre mondiale - un fait historique - et, d'autre part, certaines pratiques artistiques de la seconde moitié du XXème siècle, dans un rapport de cause à effet. C'est ce que j'ai pourtant tenter de faire de manière intuitive en travaillant sur les rapports entre les photographies prises pendant la Seconde Guerre mondiale et les photographies prises au cours de performances artistiques.

Tout d'abord, partons de ces images photographiques de charniers, de corps décharnés, sans sexe et sans nom, des masses d'individus ; la férocité des uns, expliquée dans les légendes des photographies, l'humiliation, la mutilation, la souffrance des autres. Des mots : four crématoire, Auschwitz, ghetto, étoile jaune etc... Des témoignages de survivants, des archives, un ensemble de données faisant état du conflit le plus meurtrier de l'histoire humaine. Il s'agit en somme de l'image photographique, c'est-à-dire du papier imprimé qui rend compte du regard sur un fait de par son cadrage. Le spectateur que je suis ne peut omettre que les premières fois qu'il vit ces photographies, ce fut dans le cadre scolaire et dans le cercle familial.

Dans l'un, il y avait autant de la part de notre professeur d'histoire que des concepteurs du manuel, la volonté d'inscrire dans nos esprit le caractère terrifiant et indubitable de ce qui s'était passé. Il

fallait convaincre pour marquer nos jeunes esprits du caractère unique de ce crime dans l'histoire de l'humanité. Néanmoins le choix des photos (le petit garcon à la casquette et à l'étoile jaune, les bras levés lors d'une arrestation dans le ghetto de Varsovie) réussissait à moitié à nous impressionner. Une arrestation, l'arrestation d'un enfant en comparaison de millions de personnes brulées, gazeés ne faisait pas le poids, pour le garçon que j'étais. Je voulais voir ce que l'on me disait, tant le discours était prenant. Ainsi, selon Philippe Mesnard[2], "la photographie nous informe, mais elle ne dit rien du processus d'extermination"[3]. Peut-être y avait-il déjà là un écart entre, d'une part, ce qui était voulu par l'enseignant : nous faire partager la sentiment de l'horreur, et de l'autre, la présentation de photographies en noir et blanc, "acceptables" afin de ménager nos "sensibilités". L'école m'a fait sentir les différents niveaux de perception d'une même image et m'a amené à réfléchir sur les raisons pour lesquelles certaines images ont une plus grande capacité d'attraction que d'autres.

Dans la famille, le discours était bien différent - convaincre n'était plus nécessaire, mais l'achat de nombreux livres couvrant la période me mit en contact avec des photos que jamais je n'aurais pu voir à cet âge. Et je dois dire que, aussi curieux que cela puisse paraître, ma soif de comprendre était nourrie par des photographies toujours et toujours plus horribles, montrant des corps mutilés, des enfants massacrés, des procédés expérimentaux inimaginables mais rendant compte avec force et efficacité de cette entreprise de destruction que fut la "solution finale".
La photographie rendait compte de la réalité de cette horreur et souvent je tournais inlassablement les pages d'un texte pour tomber nez à nez avec une photographie qui me renvoyait de façon brutale à une sensation, à un effroi.

C'est en regardant ces photographies que je pris conscience pour la première fois de la force d'attraction d'une image et de ses mécanismes sous-jacents mis en oeuvre pour capter l'attention du

[2] Philippe Mesnard, *Conscience de la Shoah, critique des discours et des représentations*, éditions Kimé.
[3] "Représenter l'irreprésentable", *Télérama* n°2661 du 10 janvier 2001, page 11.

jeune garçon que j'étais. J'ai toujours à l'esprit ces photographies où l'on peut voir des morceaux de savon et de tissu, c'est-à-dire des images qui montrent un objet et la légende qui s'y réfère. Ces quelques lignes qui nous informent du processus de fabrication de ces objets à partir du corps humain : des têtes d'hommes réduites. C'est dans ce va-et-vient entre l'image et le texte que l'on passe d'une photographie d'objets à une photographie de sujet, ou plutôt d'être humain transformé en objet. Et finalement, c'est dans ce passage de l'un à l'autre que le spectateur est le plus bouleversé.

Face à ces images-là, à ces écrits portant sur les expérimentations réalisées par des medecins nazis dans les camps de concentration, d'autres images photographiques, d'un genre bien différent, m'ont également frappé, mais bien plus tard. Celles-ci évoquaient des actions, des performances d'artistes, des mutilations corporelles, mais relevant cette fois du champ artistique contemporain. S'interroger sur ce que l'on voit dans une image et dans le rapport entre l'image et sa légende conduit à s'interroger sur la photographie, son sens et ses mécanismes.

Les photographies des performances de Schwartkögler ou de Gina Pane, au cours desquelles ils se mutilent se situent dans le contexte de l'après-guerre. Or, ces pratiques artistiques se sont multipliées durant cinquante ans et témoignent de ce corps devenu champ d'expérimentation qui dépasse largement le cercle allemand, autrichien et français pour devenir une pratique à part entière comme la peinture ou la sculpture. On travaille, on mutile, on griffe, on pince son corps avec pour principe que ce corps que je modifie est la matière, la pensée d'un individu qui se dépense dans la transformation de son image.

En serions-nous arrivés à ces avatars dans le cadre de pratiques artistiques - même si cela peut paraître dérisoire face à l'horreur de la Seconde Guerre mondiale - si les nazis n'avaient pas considéré, par idéologie raciale, que le corps des juifs pouvait légitimement, pour des raisons d'ordre pseudo- scientifique, devenir un matériau vivant, susceptible de subir toutes les transformations, toutes les manipulations pour simplement satisfaire la cruelle curiosité de certains ?

Le corps humain a rencontré durant cette guerre une absence de limite, un “toujours possible” qui nous a inscrit dans un cynis-

me inquiet et qui revêt l'aspect d'un sourire doux et amer. L'artiste qui se mutile dans son appartement - que l'on photographie puis que l'on expose, incarne, me semble t-il, ce corps qui fut "élevé" durant la guerre au rang de matériau. Dans ce face à face entre l'artiste et son corps, c'est bien l'effet sensationnel produit par la photographie qui devance les principes de la mutilation : on passe de l'automutilation, à la torture et aux pratiques sado-masochistes. Il semble que ce qui a intéressé le *performer* dans le médium photographique soit sa capacité à fournir la preuve du réel. Face à cette image, le spectateur n'est-il pas en situation de voyeurisme ? N'est-il pas là aussi amené à jouer le rôle d'acteur-témoin de l'appareil artistique où l'artiste est à la fois le bourreau et la victime ?

Au lendemain de la guerre, être Juif pouvait signifier risquer de disparaître de la surface du monde. Où se placer après ce franchissement de la pensée conceptuelle qui avait considéré le corps vivant comme un matériau, une matière dont on peut tirer du tissu ou du savon ? Et quelle nouvelle conscience du corps allait emerger ?

Le crime contre l'humanité a engendré une réflexion nouvelle : on ne pouvait plus penser l'homme pareillement. Toutes les diciplines furent mises à contribution pour réfléchir à cette "autre" éthique. Fallait-il faire silence ou témoigner pour ne pas oublier ? Les pousses qui sont nées de cette horreur témoignent que la conscience humaine persiste à élaborer des passerelles, des passages, des associations entre des sphères différentes.

Une solution finale

Les nazis ont développé une industrie de destruction aux mécanismes inspirés du fordisme. Du montage en chaîne de la Ford-T, on a abouti au démontage du corps humain, à sa fragmentation, à l'élimination des parties inutiles. Henry Ford avait eu l'idée de l'*assembly line* et sa première application en 1913 s'inspirait de la *disassembly line* des abattoirs de Chicago, inventée en 1886. De l'animal, on était passé à la machine, pour enfin atteindre l'homme.

On a gardé le processus en développant des finalités n'ayant aucun point commun. Ce glissement témoigne aussi bien de la

formidable élasticité de la pensée que des dérapages susceptibles d'avoir lieu. En réfléchissant au parcours du corps dans les pratiques artistiques depuis la fin de la guerre, on voit s'installer l'idée que les nouvelles technologies liées aux arts plastiques peuvent faire l'économie du corps réel. Il demeure cependant que ces passages de la machine au corps humain sont à interroger dans le domaine de la technologie.

Nous pouvons continuer à parler de virus, d'antivirus, d'une infinité de maladies apportées par l'homme dans le monde aseptisé de l'ordinateur. Le corps intervient comme l'indice d'une humanité défaillante mais que l'on ne peut encore totalement rejeter.

"*Je perçois le corps comme une sorte d'objet en évolution, comme une structure et non comme un psychisme, non pas comme objet de désir mais comme objet à reconfigurer.*" Stelarc, 1995[4].

C'est pour le bonheur de l'humanité que l'art progresse à l'instar de la science : il évolue de concert avec les sciences, il dévoile, transmet ce à quoi l'homme du nouveau millénaire aspire.

Les greffes bioniques de Stelarc, ce corps qu'il crée sont le signe que l'on ne supporte plus les conditions d'existence auxquelles notre corps nous soumet. Corps d'un côté, esprit de l'autre, Stelarc veut changer les règles du jeu platonicien.

Si ces pratiques sont inaccessibles pour les trois-quarts de l'humanité, cela reste de l'art, de l'art pour notre monde occidental et riche. Le corps devient une denrée rare. Aziz & Cucher obstruent, gomment les nombrils, les yeux, les narines, les oreilles, la bouche, ils nous coupent du monde, anéantissent l'idée d'un lien qui peut nous unir à l'autre, au monde des vivants. La palette graphique ou les prothèses de Stelarc réduisent la superficie de peau que notre corps humain occupe dans l'espace de représentation.

Peut-on supposer que nous tendons vers une disparition pure et simple de notre corps ou que nous cherchons par tous les moyens une façon de nous individualiser - de nous abstraire, pourrait-on tout simplement dire ? Dans ces deux cas, le corps est

---

[4] "Le corps obsolète", in *Quasimodo* n°5, association Osiris, Montpellier, printemps 1998.

en excès ; on exagère, on devance notre mort naturelle, on se "fait disparaître" de l'image pour que l'on nous regrette ; on agit comme si un ailleurs existait déjà. Nous saississons bien ici une pesanteur tant du corps que de son image. L'artiste ressent qu'il agit dans une impasse : quelle marge de manœuvre lui reste-il alors ? Doit-il se représenter lui-même et devenir le symptôme, le signe, l'annonciateur de temps nouveaux, inquiétants, tel une Cassandre des temps modernes ?

Depuis plusieurs années, les artistes témoignent du processus de fragilisation auquel le corps est soumis face à l'emprise de plus en plus importante des technologies. En premier lieu, le corps peut servir des visées scientifiques (technologiques) et devenir un corps hybride, tel que Stelarc peut nous le proposer. Nous aboutissons ainsi à son morcellement physique et à son maintien dans un espace réel. Mais avec l'idée selon Stelarc que le "corps est obsolète".

En second lieu, le corps se sert de la technologie, aussi paradoxal que cela puisse être, pour disparaître. Ce n'est pas cependant une disparition physique mais mentale à laquelle nous sommes confrontés. Dans la création de réalités virtuelles, le corps n'est plus soumis aux lois physiques, et dès lors l'espace réel n'est plus un enjeu pour son maintien et son épanouissement. C'est le cas du travail d'Aziz & Cucher.

Quels que puissent être les développements auxquels le corps dans le champ artistique sera soumis, c'est la présence du corps qui est questionnée, et sa capacité à manifester une volonté d'exister. Le corps reste un terrain d'expérimentation, un moyen de dessiner et de décider ce que l'humanité se propose d'être : que ce soit dans le souvenir par sa disparition ou dans son devenir même, par sa fragmentation et ses différentes hybridations.

Fabien Rafowicz est professeur d'arts plastiques et plasticien.



Robert Smithson, The Spiral Jetty *(submergée), Grand lac salé, Utah, photographie de Atsushi Fujie, Courtesy Nancy Holt.*

Le corps dans les oeuvres du Land Art : Un voyage indéfini

Gabriella Carbone

Composé en grande partie d'artistes nord-américains, le mouvement du Land Art explore, lui aussi, le voyage du geste et de la matière. Mais, contrairement aux défigurations colorées de Willem De Kooning ou aux projections directes du dripping de Jackson Pollock, les artistes du Land Art travaillent à l'échelle du territoire, avec un corps virtuellement absent. Un corps qui reprend sa liberté, qui voyage, se confronte au vide de l'espace, et devient le terrain de jeu des perceptions mises en scène par les œuvres *in situ.*

Pour les artistes du Land Art, le territoire remplace l'atelier. On cherche des lieux désaffectés, abandonnés, oubliés, des lieux où la trace de l'homme est minime, voire nulle. Du lieu au *site,* l'exploration se fait dans la solitude : isolement par la marche et le geste de l'intervention pour Richard Long, éloignement géographique pour Robert Smithson et Robert Morris, la première action de l'artiste du Land Art est d'être seul, avec pour unique limite soi et l'environnement. Un environnement codifié, où les cartes, les échelles, les plans, deviennent les instruments d'une nouvelle lecture de l'univers : une lecture par le placement et la perception du corps dans le vide qui l'entoure. Un corps qui est désormais l'unique point de repère dans la réalité du territoire.

Ainsi, *Observatory,* (1971), de Robert Morris, place le spectateur dans une *exploration spatiale et temporelle* : dans une construction circulaire à ciel ouvert, des capteurs sont orientés vers des points d'équinoxe fondamentaux. Le spectateur observe le soleil lorsque le jour est le plus long ou le plus court dans l'année, ou quand le jour et la nuit ont la même durée. Le visiteur fait physiquement l'expérience de phénomènes naturels particuliers, et son corps est le centre de l'aventure, mi-météorologique, mi-scienti-

fique, mise en œuvre dans *Observatory*. Le corps est l'instrument de perception qui met en question les représentations abstraites et rationnelles de l'espace : celui-ci devient le lieu de tous les possibles du corps, en attente d'une réalité poétique et concrète. Comme *The Ligthing Field* (1977), de Walter De Maria, qui met le spectateur en attente : au Nouveau-Mexique, où les orages sont fréquents, il quadrille un champ avec 400 mâts d'acier, placés tous les miles et tous les kilomètres, qui sont vecteurs des éclairs pendant les orages. Le spectateur se promène dans un espace où les codes sont mélangés : la cohérence du repère est celle des pas du promeneur entre les poteaux, et l'expérience physique se situe dans l'observation d'une articulation entre le ciel et la terre mise en scène par l'orage. L'art de la connaissance de l'univers, la géographie, devient un instrument poétique, et on utilise la carte de façon irrationnelle : les interventions-marches de Richard Long sont désignées sur la carte, elles rendent compte du passage du corps. Mais il serait impossible de deviner, malgré les photos, dans quel lieu s'est promené l'artiste, s'il ne le désignait pas lui-même sur le plan. La carte est un support d'orientation rendu inutile par la démarche du corps : ce qui compte, c'est la marche, et, parfois, sa trace indiquée sur la carte. Celle-ci est aussi le point de départ d'une dérive poétique, comme pour Robert Smithson : les cartes sont des lieux abstraits où il situe ses œuvres et les continents mythiques tels l'Atlantlide. Dans ses films ou ses œuvres, il fabrique souvent des cartes de sable ou de débris de verre, plus concrètes que les abstractions géométriques pour localiser ses œuvres.

Virtuellement absent mais indispensable à l'expérience esthétique, le corps est nécessaire à l'accomplissement de l'œuvre : il permet de sortir des repères conventionnels de l'univers et de les remplacer par les perceptions directes du corps par rapport au territoire qui l'entoure, c'est-à-dire le vide. Dans ce vide, le corps s'installe avec l'œuvre, et crée le passage vers un autre monde : celui qui définit nos limites, celles du corps, redéfinies par l'expérience de l'œuvre *in-situ*. Dans le film *Two Lines, Three Circles in the Desert* (1969), de Walter De Maria, l'artiste marche entre deux lignes parallèles fuyant vers la ligne d'horizon. Après trois rota-

tions à 360° de la caméra, l'homme, peu à peu, disparaît. La mise en cause de l'espace illusioniste est récurrente chez les artistes du Land Art, qui utilisent la réalité du corps pour proposer leur vision du monde : celle, directe, sans détours, de notre confrontation à la matière et à l'espace du vide qui nous entoure. C'est une expérience concrète avec l'univers, dont les points de vue et les cadrages sont illimités. Le corps est indispensable à l'expérience esthétique, mais il n'est plus le centre. Il est le point de contact entre deux mondes : celui qui existe et celui de notre perception, elle-même redéfinie par les lois de la pesanteur qui imposent au spectateur de circuler dans l'œuvre ou de ne plus la voir. C'est l'aboutissement de *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, engloutie par les eaux du Grand Lac Salé ou de *Vertical Earth Kilometer* (1977), de Walter De Maria, où une tige enfoncée dans le sol traverse six couches géologiques et dont on ne voit que la section au ras du sol.

Entre liberté et limite, le voyage du corps dans les œuvres du Land Art veut établir un équilibre précaire entre l'espace réel du corps, ses perceptions et la limite de notre condition physique. L'expérience est dans l'isolement, la solitude, pour mieux échapper aux codes qui régissent l'espace qui nous entoure. Pour mieux voir le corps, les artistes du Land Art préfèrent d'abord s'en éloigner, ne pas le représenter. La mise à distance est volontaire, elle permet une confrontation simple et directe, entre une énergie créatrice axée sur notre perception individuelle et l'échelle du territoire. Le voyage est incertain : le corps est-il le prisme de perceptions individuelles et inédites, sur les terrains de jeux que sont les œuvres du Land Art, ou bien est-il celui qui "*dévoile les limites de l'individu solitaire en examinant, testant et façonnant l'espace intérieur du self*?" [1]

Gabriella Carbone, chargée de cours à l'université Paris VIII, plasticienne, est doctorante en Esthétique, Sciences et Technologie des Arts à l'université Paris VIII.

[1] Robert Morris, "Aligned with Nazca", *ArtForum*, octobre 1975, in *Land Art*, Gilles A. Tiberghien, éd. Carré, Paris, 1993.

Performance et Installation
La Ville de Toochick, Mongolie, 1999

Jooyoung Kim

Thème I : Fanions Inconnus
Thème II : Cercle-Mandala
Thème III : Pour une belle transmigration de l'âme d'un cheval-Nirvana

Hypothèse : Depuis longtemps j'avais ce désir d'être au milieu d'une immense steppe en Mongolie.

Un jour, l'un de mes amis m'a posé une question tout en regardant mon visage, mes pommettes saillantes, la couleur de ma peau et celle de mes yeux : "Est-ce que tu es d'origine mongole ? ". Alors, je lui ai répondu : "Je suis de Mongolie en tant qu'anthropologue, et je suis de race ouralo-atlantique en tant que linguiste. D'ailleurs, je suis une fille de Tang Khoun en tant qu'ethnologue" (le mythe du totémisme raconte qu'un ours créa la Corée).

Prologue : Lorsque je suis arrivée dans la ville de Toochik, les trois *ger* (yourtes) se trouvaient là, sous un grand ciel et cette immense steppe, comme des points blancs entre le vert et le bleu du monde. Le berger, monté sur son cheval, rentrait avec les moutons. A l'ouest, le soleil se couchait sur la colline et à l'est, les ombres grandissaient petit à petit.

Le Lama m'accompagnait ; c'est lui qui avait organisé mon séjour avec les nomades de la ville de Toochik (ce moine est le mari d'une amie. Ensemble, ils dirigent le département d'Icônes bouddhistes à l'université de Gandan, Ulan-Bator).



Lorsque nous sommes arrivés à Toochik, nous étions enchantés par les habitants du *ger*. Le moine prenait place au centre et s'asseyait pour fumer du tabac parfumé. Du plus âgé au plus jeune, nous avons fumé en aspirant par le nez. Ma vie de nomade avait alors commencé.
"Quelles belles personnes !"

A ce moment-là, j'ai pensé à quelque chose qui serait peut-être de l'art. "Mais quelle pensée stupide ! A quoi sert l'art ? " me demandais-je.
Malgré tout, j'avais ce désir de faire quelque chose.
Mais la raison même pour laquelle mon désir était né m'échappait.

Enfin ici, ce que j'appelais "art" se confondait réellement avec ma vie.



Thème I : Fanions Inconnus
sur la Steppe
sous le ciel
dans le vent

(回想)

J'ai collé les papiers coréens sur lesquels j'avais dessinés et j'ai écrit par exemple ce poème : 국수 만월 (掬手滿月):

Dans la nuit
Au bord du lac
Dans la poignée de l'eau
La lune pleine surgit

Les enfants sont venus me voir avec curiosité puis ils m'ont aidée avec plaisir. Je leur expliquais par gestes. Quand je vivais dans la bourgade de Toochik, je n'avais pas de langage. C'était plutôt par sentiment que nous nous comprenions. Un berger à cheval s'est approché pour regarder. Puis il a participé. Nous nous amusions de cette activité.

Ils ne comprenaient pas mon affaire mais la regardaient attentivement avec leurs sentiments (pas comme les spectateurs avertis du monde civilisé), naïfs, simples, c'est tout.

Quand nous avons terminé le travail, je leur ai proposé avec des gestes : “Nous allons monter là-bas sur la montagne en portant ces fanions”. Ils ont couru vers le sommet situé derrière le village. A ce moment-là, dans ma mémoire, une histoire ancienne m'est revenue.

> Il y a longtemps, un homme nommé Gengis-Khan lança son cheval à toute vitesse d'est en ouest. Sa soif de conquête arriva jusqu'au ciel. Malgré tout, ce n'est qu'une histoire de héros. Au centre du *ger*, on trouve un portrait abîmé de Khan. Il ne reste que son âme dans le cœur des gens de Mongolie restés pauvres et sauvages.
>
> Pourtant, le Mongol n'a pas abandonné son rêve de héros face à la modernité industrielle. De nos jours, c'est contradictoire. Par exemple, les Mongols nomades ne mangent que de la viande. J'ai vu une petite fille manger la moelle d'un crâne qu'elle tenait dans le creux de son bras. Cela me fait penser aux théories diététiques modernes. Ici, l'idée végétarienne n'a aucun sens ; c'est un luxe étranger.
>
> Je pense à ce phénomène contradictoire chez le Mongol moderne, qui, dans le nouveau gouvernement, après la chute du régime soviétique et la fin de la colonisation par la Chine, autorise le capital privé, s'amuse le week-end au *ger* dans la Steppe avec sa voiture, boit du vin importé et joue au poker. De l'autre côté, les enfants sauvages jouent avec les animaux dans les prairies et dans la steppe, très naturellement. Cette contradiction m'attriste.

Moi, j'ai joué avec les enfants, pour mon art. Nous avons conquis la montagne et planté les fanions que nous avons apportés. Les fanions flottaient dans le vent. Nous avons crié dans le ciel vide où il n'y avait qu'un espace immense. Nous avons été les soldats inconnus de cet victoire anonyme.

Après cela, j'ai réalisé mon propre rituel : nous avons mis le feu aux fanions. Mais ce n'était pas facile à cause du vent. Un moment, la flamme s'est agrandie comme un danseur vivant et ensuite, elle a laissé une poignée de cendre. Cela ressemblait à la trace d'un héros qui aurait eu un geste passionné et éphémère dans le temps éternel.

Alors, je me suis sentie si sceptique au sujet du monde.

A ce moment-là, je n'osais pas partir d'ici. Je me suis assise à côté de ces cendres en regardant le fond du ciel infini sans penser à rien.



Thème II : Cercle mandala

曼荼羅

Le matin, la vie nomade reprend comme toujours : le berger conduit les moutons dans la steppe ; la femme dispose du lait devant la porte du *ger* :

c'est un chaman traditionnelle en Mongolie. Cela signifie que l'on évite le mal dans la vie quotidienne et future.

Après le travail du matin, nous mangeons le petit déjeuner : le "Ürme" qui est un lait gelé cuit au feu ; le thé mongol (lait cuit et feuilles de thé) et un peu de pain. Souvent il n'y en a pas. Il y a des mouches partout. Nous mangeons ce qu'il y a ; s'il n'y en a pas, on ne mange rien pendant plusieurs jours. Cela arrive souvent.

Dans la journée, les enfants travaillent. Ils puisent de l'eau avec un seau à la fontaine qui est loin du *ger*. C'est un endroit assez sauvage avec des crottes d'animaux. Avec les animaux, nous buvons cette eau de source. Un jour, j'ai puisé de l'eau avec le seau et derrière mon dos, une vache a penché sa tête dans le seau. J'ai été obligée de partager la même eau. Les enfants ramassaient du bois dans la forêt, pas très loin. Un travail nécessaire pour ces enfants. Je travaillais avec eux en apprenant petit à petit leurs manières, les principes de la vie nomade.

Le soir, le travail est important : lorsque les bêtes rentrent avec les bergers, nous trayons les vaches et les brebis, nous soignons les animaux malades, les nettoyons jusqu'au soleil couchant. Après, nous mangeons quelque chose : le lait toujours et puis du pain, de temps en temps un potage de riz ou de pommes de terre. C'est le menu du dîner, pris sous une petite flamme de bougie.

Puis nous allons au lit : je dormais chez une famille de quatre personnes ; une dame que son mari avait quittée pour aller à Moscou, deux garçons et une fille adoptée, qui a eu sept enfants. Elle m'a offert son lit : c'est une coutume d'offrir à l'hôte de passage le lit principal. Les enfants étaient par terre sur le tapis ou dehors sur l'herbe. J'ai aussi dormi dans un autre *ger* avec un couple, dont la femme était enceinte, et leurs enfants, un garçon et une fille.

Depuis mon arrivée dans cette bourgade, une montagne me fascinait : elle était en forme de triangle, elle était douce comme une colline. Chaque matin, devant la porte, je la regardais tendrement en pensant à mon projet de “Cercle-Mandala”.

J'ai commencé mon travail. Les enfants m'ont aidé à couper les branches de bois taillé sur une longueur de trente à cinquante centimètres. Ils m'ont aidée à accrocher les rubans de coton blanc aux branches. C'étaient les fanions. Cet après-midi-là, il faisait beau. Nous sommes montés sur la colline en traversant le vent qui soufflait dans le vide entre le ciel et la steppe, comme à l'accoutumée. Juste au milieu de cette montagne, j'ai dessiné un Cercle d'à peu près dix mètres ou dix pas de diamètre. Puis j'ai planté les fanions préparés sur les branches. J'ai ainsi installé un cercle blanc sous le ciel :

sur la steppe
dans le vent
et rien que ça

Ce cercle était le “Mandala” qui signifiait pour moi la paix, car il mène vers la plénitude de mon angoisse existentielle. C'est un phénomène universel. La présence de ce Mandala n'a ni commencement ni fin. Ce moment-là est important pour moi parce que je suis dans l'éveil (覺)dont parle Bouddha.

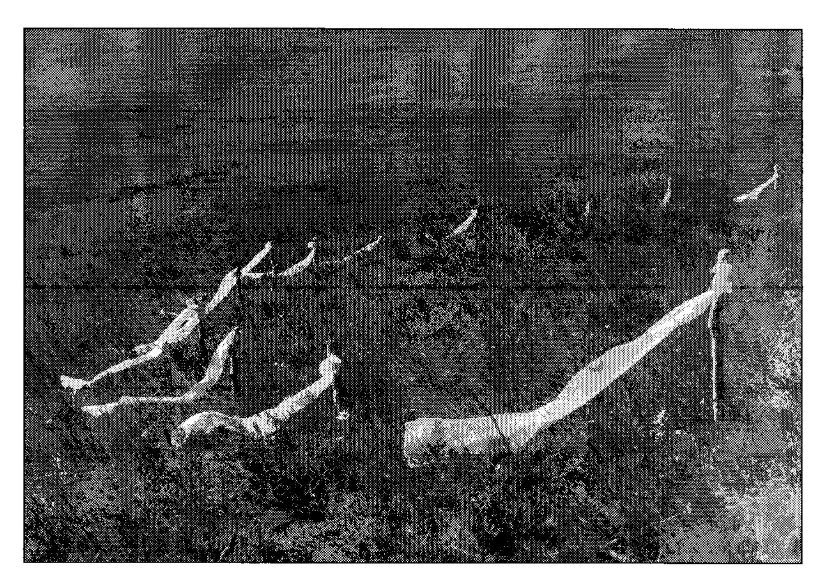
Chaque fois que je passais devant le Mandala, je baissais les yeux discrètement avant d'aller dans le *ger*.

L'après-midi, les gens de ce village de Toochik étaient disponibles et quand le soleil commençait à chauffer, nous avions du temps pour nous reposer. Nous étions à l'ombre dans le *ger*. Les bergers étaient enfoncés dans les sièges, les dames cousaient. Les enfants jouaient aux cartes sur lesquelles il y avait une belle fille blanche dans les bras d'un bel homme brun. Moi, j'écrivais le journal de bord ou je bavardais avec eux. Parfois, je m'en allais dans la steppe toute seule pour dessiner mes idées au crayon ou au stylo sur le coton préparé. Parfois je m'amusais, la tête dans les bras, à regarder le ciel où passaient de beaux nuages. Il n'y avait personne. J'étais merveilleusement seule.

J'étais heureuse comme ça. Je ne pensais à rien, puis je m'endormais dans ce paradis.

Malgré tout, j'avais souvent faim parce que je ne mangeais pas assez de légumes. C'est un luxe dans la vie mongole traditionnelle. Après quelques jours, j'ai eu des problèmes d'estomac. Le symptôme était immédiat car il n'y avait que de la viande de mouton et du lait gâté. Je voyais trembler le ciel et la terre et devant mes yeux, le paysage paraissait jaune. "Est-ce que Van Gogh était comme ça ?" Je me sentais faible. A ce moment-là, j'ai eu l'occasion d'aller à Ulan-Bator. J'ai acheté un chou blanc. J'ai fait une salade. J'ai appelé les enfants. Nous avons mangé la salade ensemble. Et nous avons chanté :

"Je suis un honi (un mouton)
Hzeke, tu es aussi un honi
Nous sommes donc des honi
Car nous mangeons de l'herbe."



Thème III :
Une belle transmigration de l'âme du cheval - NIRVANA
(涅槃)

Un jour, brusquement, la tempête frappa le village. C'est typique du climat de Mongolie. Elle voulait écraser les *ger*. J'ai eu peur et n'ai pas dormi de la nuit. Je pensais à mon “Mandala” (曼荼羅)). Au petit matin, je me suis décidé à le terminer et à recommencer un autre projet dès le lever du soleil.

Le soleil s'est levé sur ce monde de verdure et sur cette petite ville de Toochik. Les animaux commençaient leur promenade dans la steppe. Des chaumières du *ger* sortait une fumée blanche. Je suis partie avec Moran vers la montagne.

> Sur la montagne, vers les collines, on peut découvrir un objet particulier qu'on appelle “Ovoo”. C'est un entassement de pierres. Par-dessus, un crâne de cheval, des ossements et des rubans de tissu blanc ou coloré. Cela signifie que c'est un “lieu sacré”. Le Mongol prie en tournant autour trois fois.

Tout cela m'intéressait beaucoup.



Pour moi, l'art se manifeste par l'intermédiaire d'un objet banal, quotidien, que notre conception, en tant qu'artiste, transforme en quelque chose qui nous est propre. Je pense que mon art se forme en passant par le chemin de la vie. Pourquoi fait-on un art artificiel et manipulé ? Parce que nous ne façonnons qu'une illusion. Ici au contraire, mon esprit me conduit naturellement vers une création. Et je ne suis pas expulsée par les citoyens de cette république platonicienne.

Je suis d'abord allée dans la steppe. Là où j'ai trouvé un crâne de cheval.

Les Mongols ont des tabous : ils ne touchent jamais les cadavres d'animaux morts à l'extérieur de maladie, de mort naturelle ou d'attaque d'animaux sauvages. Les animaux morts dans la nature ne sont pas touchés. Ils sont sacrés, selon la tradition nomade.

Je devais donc penser à travailler parce que je voulais bien m'occuper de ces "choses". J'en ai pris un et puis je suis montée sur la montagne devant la ville. J'ai fait un tas de pierres. J'ai installé au centre des branches. J'ai mis le crâne de cheval au sommet et j'ai accroché les rubans blancs en coton qui flottaient sous le vent, les nuages dans le ciel immense, sur la steppe et l'espace infini. J'avais la sensation d'être un chaman en extase au-dessus du monde réel. En regardant ce crâne de cheval, j'ai pensé : nous sommes liés dans un certain sens, moi, je peux également mourir sur le chemin de ma vie. Et je me suis plongée dans la réflexion que ce monde est éphémère comme le vent ; il n'est qu'illusion. J'ai tourné trois fois autour du tas de pierres.

Nirvana
Nirvana
Nirvana

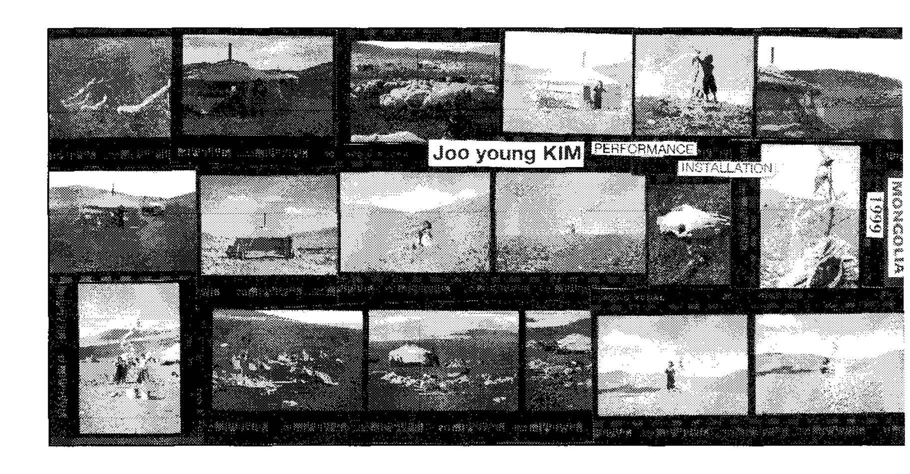
Ici, dans ce lieu sacré, mon art est un rituel pur et c'est un moment de sublimation hors de tout folklore. Et ce rituel est la condition de mon art.

J'ai allumé un feu. La flamme montait sur les rubans de coton comme un être vivant. J'ai prié en tournant autour. Qu'est-ce que je voulais ? Rien. Je préférais laisser un vide dans mon cœur.

Nirvana
Nirvana
Nirvana

La flamme s'est transformée en cendre.

Dans la vie, une telle action éphémère ressemble à mon art. Un geste humain n'est pas si différent de la Nature. Quelle différence entre le vent et mon souffle, la fleur sauvage et mon visage, la flamme qui allume mon action artistique ? La Nature, l'art et la vie sont dans un même lieu, dans un moment unique, comme confondus.



Jooyoung Kim est une artiste coréenne qui vit en France depuis 1986. Elle réalise des installations et des performances. Elle est également auteur d'une thèse d'esthétique (1992) et d'un cahier d'artiste : **Histoire d'une poignée de Cendre,** ***aux éditions L'Harmattan.***

De la personne et de l'intime à la fin du seizième siècle en France :

approches d'un impossible discours dans les *Mémoires Journaux des règnes de Henri III et Henri IV* de Pierre de L'Estoile.

Fanny Marin

Œuvre hybride, monstre littéraire échappant à toute définition, chronique d'une époque, registre d'une fin de siècle troublée et dissolue destiné à l'instruction des générations futures, histoire ou contre-histoire intégrant pamphlets, libelles et sonnets satiriques, preuves du discours historien, les *Registres Journaux (1574-1611)* de Pierre de L'Estoile, cet audiencier de la Grande Chancellerie de Paris, ce bourgeois collectionneur de curiosités, contemporain de Montaigne, pillé des historiens, mais oublié des littéraires alors qu'il est au centre de la vie intellectuelle du tournant du siècle, changent radicalement de nature en 1606. Maladie, vieillesse, pessimisme grandissant de l'auteur, influence des *Essais* devenus *vade mecum* d'un homme qui fuit la folie du monde et se prépare à mourir, l'utile *Journal d'Henri IV*, destiné à informer justement la postérité, se fait journal d'un individu devenu objet principal de la consignation. Mais le lecteur post-romantique est déçu, car rien ne ressemble moins au journal intime tant attendu. Si l'écrivain condamne son irrépressible penchant à parler de lui, nous regrettons qu'il ne le fasse pas plus. Mais nous n'en sommes alors qu'aux débuts d'un discours du moi conçu comme un péché d'orgueil hors de la confession religieuse, au moment où la notion d'individu ne fait que naître. Ecriture vaine, dernière distraction, ultime amusement d'un vieil homme qui ne sera bientôt plus, ce discours est problématique :

"*En ces registres (que j'appelle le magazin de mes curiosités), on m'y verra (comme dit le sieur de Montagne en ses* Essais, *parlant de soi) tout nu et tel que je suis, mon naturel au jour le jour, mon âme libre et toute mienne, accoutumée à se conduire à sa mode, non toutefois méchante ni maligne, mais trop portée à une vaine curiosité et liberté (dont je suis marri). Et laquelle toutefois qui me voudrait retrancher ferait tort à ma santé et à ma vie, parce qu'où je suis contraint je ne vaux rien, étant extrêmement libre et par nature et par art. Je prie seulement mes amis, et ceux qui me connaissent, d'excuser et supporter en moi ces vaines et chétives occupations, ces plaisirs où ma maladie et mon âge me poussent. Auquel (pour éviter un plus grand mal) je fournis de jouets et d'amusements, comme à l'enfance, en laquelle je me sens retomber petit à petit. Et tout ce à quoi je m'efforce aujourd'hui (mais je n'en puis venir à bout), c'est de rendre approuvée devant Dieu (qui m'a tant fait de biens) la conversation de ma vie (obscure et cachée), sans grandement me soucier du jugement des hommes de ce monde, qui ne jugent que par l'apparence. (...)*"[1]

En juillet 1606, ce n'est plus la description d'un règne, mais le portrait d'un homme, d'une âme, la sienne, que le mémorialiste entreprend, occupation vaine, mais cautionnée par Montaigne dont L'Estoile cite presque littéralement "*l'adresse au lecteur*" : nulle autre fin "*que domestique et privée*", ouvrage "*voué à la commodité particulière [des] parents et amis*", sujet "*frivole et vain*", mais qu'excusent le naturel, et plus encore l'âge et la maladie.[2] Mais si les justifications et le propos de l'un et l'autre auteurs sont similaires, la peinture est toute différente. Si la "*conversation de la vie*" de L'Estoile reste "*obscure et cachée*", c'est moins pour révéler les secrets d'un homme que ceux de la politique, et son "*parler de soi*" nous semble aujourd'hui bien dérisoire.

Aussi jamais le mémorialiste n'emploie les mots *personnel* ou *intime*, et la question de parler de lui ne se pose qu'en termes de vanité. Le problème

---

[1] Pierre de L'Estoile, *Journal de L'Estoile pour le règne de Henri IV*, Paris, Gallimard, éd. Lefèvre et Martin, 1948-60, 3 tomes. Ici tome 2. Nous faisons suivre l'abréviation JH4 des numéros de tome et de page : JH4, 2, 193-194.
[2] Montaigne, *Essais*, "Adresse au lecteur", Paris, PUF, éd. P. Villey, tome 1, p. 3

est moins d'exprimer des opinions, des sentiments, de peindre même les moindres détails d'une souffrance physique, que d'entretenir une "*conversation*" inutile et condamnable parce que tournée vers soi.

En effet, lorsque l'énoncé relègue au second plan l'objet premier de la consignation, l'actualité, pour se focaliser sur la personne de l'auteur, comment prétendre à une quelconque utilité ? Que devient la leçon d'histoire qui justifiait la mise en écriture ? Quel intérêt les générations futures trouveront-elles à cette nouvelle matière ? Cependant, dès lors que le moi s'érige en représentant d'un groupe, les "*gens de bien* ", bourgeois parlementaires parisiens, loyalistes, gallicans[3] et tolérants, son discours est à nouveau des plus utiles, d'autant que ce groupe semble voué à disparaître, et qu'il faut en garder la trace. Et comment mieux légitimer un discours conférant à la personne, même appréhendée dans sa dimension sociale, une telle importance, sinon en l'insérant dans un texte à vocation historienne, en le mêlant étroitement aux discours autorisés de la Morale et de l'Histoire, en faisant du *je* qui s'exprime un témoin de son temps, au double sens de celui qui fait un témoignage, et de témoignage en soi, par sa seule existence ?

Mais quelle est la nature d'un tel discours personnel, entendu au sens large d'un discours ayant pour objet la personne de l'auteur, ses actions, ses pensées, mais ne dévoilant pas nécessairement les arcanes de sa personnalité ? Hybride car ne pouvant se dire qu'au travers de la Morale et de l'Histoire, quelle conception de l'individu cette expression met-elle en jeu ?

L'intime, ce qui est ressenti comme devant rester caché, y a-t-il place ? Est-il possible de conférer une quelconque utilité, la moindre dimension exemplaire, à la description d'un corps souffrant ? Est-ce seulement un souci d'utilité qui, à l'époque, fixe les limites du dicible ? La pudeur, la crainte de choquer l'autre, que nous connaissons aujourd'hui, ne jouent-elles pas ?

---

[3] **Gallican : défenseur de la primauté du Roi par rapport au Pape.**

Le registre d'un collectionneur moraliste

Longtemps après la réflexion de juillet 1606 citée plus haut, L'Estoile se contente de consigner par le menu les mouvements de sa bibliothèque : achats, prêts et retours des écrits, prix ou identité de ceux avec lesquels il échange, nature et description matérielle des ouvrages, de la feuille de papier au gros *in-folio* relié en parchemin, et souvent avis sur le fond et la forme des textes, citations à l'appui. Même si l'énoncé informe encore le lecteur de l'actualité, qu'il s'agisse de politique, de religion ou d'un quelconque fait divers, il met en avant une information centrée sur le *je* du narrateur. Et la consignation rend compte de l'activité d'un collectionneur de textes, inscrit dans un réseau d'échanges des plus dynamiques. Intellectuels issus de la bourgeoisie de robe parisienne, juristes ou parlementaires prestigieux, tous gallicans et loyalistes, ils partagent les mêmes valeurs, et cette passion pour la collecte et le registre d'écrits "*curieux*"[4]. Nombre d'entre eux tiennent d'ailleurs des recueils tels ceux de L'Estoile, mais sans toutefois intégrer les textes collectés à une narration de type journalistique : des simples recueils, notre mémorialiste est passé aux *Registres Journaux*, voire aux *Mémoires Journaux*[5].

Ainsi après 1606 est-ce d'abord le mode de consignation qui change. Si le document recueilli par L'Estoile reste central, son statut est différent. De preuve étayant le discours historien, cité en tout ou en partie, il n'apparaît plus que comme un objet précisément décrit, circulant de main en main. Et s'il reste porteur d'une information, ce n'est plus que par son titre ou l'éventuel commentaire de l'auteur :

"*M. Despinelle m'a donné, ce jour, des vers français faits par M. de Saint-Luc, sur la disgrâce de ses amours avec la Maupéou, nièce du président de Verdun. Ce ne sont qu'amourettes,* id est *folies.*"[6]

---

[4] **On compte parmi eux les frères Du Puy dont Pierre, ami proche de L'Estoile, responsable de la première édition posthume de 1621, garde de la bibliothèque de l'historien De Thou puis du Roi. Ce sont aussi l'avocat Laurent Bouchel et le médecin Rasse des Nœuds, célèbres collectionneurs ; l'auteur des *Lettres historiques* et des *Lettres familières*, E. Pasquier.**

[5] **Les titres de l'œuvre sont *Registre Journal* dans la première version, puis dans la seconde *Mémoires Journaux* : nouvelle édition due à G. Schrenck et M. Lazard, Genève, Droz, 1992, tome 1, p. 53.**

[6] **JH4, II, 260.**



Au début du *Registre Journal*, on lisait :

"*Sur le malheur des quatre Mareschaux de France, dont deux estoient prisonniers, l'autre en grande peine, et le quatriesme qu'on disoit estre cocu, fust divulgué le quatrain suivant :*

Ha ! qu'ils sont malheureux les quatres Mareschaux :
Les deux sont enfermés en estroicte prison,
Le tiers est accusé de grande traïson,
Et le quart par Lafin est puni de ses maux." [7]

L'accent s'est déplacé du texte collecté au *je* qui le recueille et en donne les références sans plus le citer. D'illustration d'un événement, l'écrit est devenu le signe de la passion d'un collectionneur.

Après 1606 les jugements du mémorialiste sont aussi plus affirmés, abordant les questions politiques et religieuses, notamment celle épineuse de l'union rêvée, mais vite devenue utopique, des confessions catholique et protestante. Mais ce sont aussi des paragraphes entiers où l'auteur accuse les mœurs corrompues de ses contemporains, dresse le tableau d'un règne dissolu d'où toute vérité est absente. Le moraliste s'exprime, le vieillard amer jugeant son époque :

"*Plusieurs maladies étranges et inconnues aux médecins régnaient à Paris, en cette saison malsaine et déréglée du tout par grandes pluies, débordements et inondations d'eaux ; et toutefois, tant de travaux et misères que nous voyons aux autres hommes n'étaient suffisants pour nous faire entendre que tous ces maux d'autrui étaient autant de bienfaits de Dieu envers nous, puisqu'il lui plaisait nous en délivrer, comme si Dieu eût été le seul envers lequel il nous eût été permis d'user d'ingratitude.*" [8]

Réflexion récurrente en fin de mois, reprise en fin d'année, L'Estoile peint la déchéance d'une époque, lisible dans ses "*maladies frénétiques, aliénations d'esprit, humeurs mélancoliques, hypocondriaques et fâcheuses*" [9]. Mais l'expression reste très conventionnelle.

---

[7] **Ed. Droz, 1992, tome 1, 72-73.**
[8] **JH4, III, 19.**
[9] **JH4, III, 110.**



Les réflexions d'un bourgeois de Paris, père de famille

Cependant, après le collectionneur, après le moraliste condamnant ses contemporains, le mémorialiste fait état de sentiments qui particularisent son discours et dessinent l'image d'un moi plus individualisé.

Souvent il loue les beautés de Paris, ville qu'il aime et dont il est fier. Il mentionne la construction des nouveaux édifices, tels le Pont-Neuf ou l'avancée des préparatifs pour l'entrée de Marie de Médicis en 1610. Mais L'Estoile s'attarde aussi à décrire un ermite qu'il a contemplé pendant une heure, certes "*avec plus de dédain que de plaisir*", parce que signe de l'irréligion de ses contemporains :

"*Le dimanche 8e [août 1610], je vis, sur le Pont-Neuf, un ermite, enfroqué jusqu'au bout du nez, portant un chapelet au col avec des reliques, et sur l'estomac la figure d'une mort. Il avait, au derrière de son habit, une ouverture faite en forme de fenêtre, par où il s'allait fouettant avec un fouet qu'il tenait en sa main (...). Il disait tout plein d'autres folies et faisait mille singeries (...)*" [10]

Badaud, bourgeois de Paris, amateur des spectacles de la rue, attentif à la vie de sa ville, L'Estoile est aussi un père, heureux lorsque son fils aîné plaide avec succès sa première cause :

"*Le vendredi 2e [janvier 1609], P. de L'Estoile, mon fils aîné, âgé de vingt-quatre ans, plaida sa première cause, à la Tournelle, devant M. le président Molé, et la gagna. Et, encore que ce fût peu de chose, n'étant question que d'une incompétence, néanmoins, pour avoir bien fait pour un commencement, et pour le premier abord du barreau, me donna du contentement, et quelque relâche, ce me semblait, de mes ennuis (...). J'ai voulu avoir la copie dudit plaidoyer de la main de mon fils.*" [11]

Satisfaction paternelle, mais aussi souvent inquiétude. Des enfants malades, saignés contre l'avis de leur père qui avoue en faire des cauchemars [12], des fils qu'il faut instruire et placer, car que devien-

---

[10] JH4, III, 167.
[11] JH4, II, 413.
[12] Voir fin du mois d'avril 1608.



dront-ils après sa mort ? Et L'Estoile de consigner ses démarches pour trouver un précepteur peu onéreux, ou pour faire entrer sa progéniture chez un grand [13]. Désespoir également lorsque son plus jeune fils, promis à un bel avenir, est victime d'un accident malheureux :

"Le mardi 28e [décembre 1610], jour des Innocents, mon petit Claude, par un grand inconvénient, fut brûlé dans la garde-robe de ma chambre, où, regardant dans un coffre avec une chandelle allumée qu'il tenait en sa main, le feu se prit à sa fraise, qui fut toute brûlée, puis au col, aux oreilles, au menton, et jà allait gagnant le visage et les yeux (...). Qui me fut un redoublement d'affliction bien grande : car il était près d'entrer bientôt, sans cela, chez Madamoiselle de Montpensier, pour être son page, étant le plus beau de mes enfants et le plus adroit, et auquel il paraîtra toute sa vie (...)." [14]

Le détail de la description, considérablement réduite ici, témoigne de la détresse du père : un fils défiguré, à présent difficile à placer. Car en bon chef de famille, L'Estoile est aussi bon *mesnagier*, et sans cesse il revient sur la gestion de son budget, ses ennuis financiers, ses procès. Pourtant la dernière facette de ce moi plus individualisé est celle de l'homme charitable, qui malgré sa gêne financière n'hésite pas à envoyer de l'argent à un misérable aveugle qu'il aime ou à une pauvre femme [15].

Ainsi le discours sur la personne dessine-t-il l'image d'un homme défini avant tout par sa place dans la société : le collectionneur inscrit dans un réseau d'échanges, membre d'un cercle érudit, le moraliste jugeant avec amertume son époque, le bourgeois de Paris, ou encore le chef de famille responsable. Certes, cela nous semble bien mince, mais le moi se particularise, et son expression, trop conventionnelle pour nous, est à replacer dans son contexte. Timide parce que naissante et isolée à la fin du seizième siècle, elle

[13] Le 3 juillet 1609 par exemple.
[14] JH4, III, 203.
[15] Il rend visite à "*son aveugle*" le 11 mars 1609 (JH4, II, 434), lui envoie de l'argent le 11 septembre de la même année (JH4, II, 523). Il va voir une femme dans le besoin le 17 octobre suivant (JH4, II, 542).

révèle la manière dont l'individu s'appréhende alors. Avant tout membre du corps social, il reste une fonction plus qu'un être particulier. Aussi s'agit-il moins de parler de soi que de peindre un homme qui, ne se pensant pas hors du groupe des "*gens de bien*", ne revendiquant d'ailleurs pas la moindre singularité, devient l'exemple, le type de ce groupe, et érige ses valeurs en normes universelles, dès lors dicibles, et de manière urgente même, parce qu'appelées à disparaître.

Mais au fil du temps, une autre voix se fait entendre dans les *Registres Journaux*, celle du vieillard souffrant qui bientôt ne sera plus. En filigrane apparaît un autre moi, un vieil homme malade, solitaire, toujours un peu plus tourné vers lui[16]. Mais peut-on pour autant dire qu'une intériorité se révèle ? Et comment le mémorialiste, l'historien ou le moraliste L'Estoile parvient-il à légitimer l'expression de détails corporels qui, selon nous, sont intimes et non utiles ?

Le journal d'un chrétien souffrant ou l'intime dépassé

Certaines notations de L'Estoile vieillissant surprennent le lecteur moderne. Ainsi le 29 avril 1607, on lit :

"*Le dimanche 29e, je fus contraint de prendre médecine, pour mon mal qui me travaillait tous les jours de plus en plus. Laquelle m'a excité mes hémorroïdes, tiré force sang, redoublé mes veilles et mes peines, et rien autre chose.*" [17]

Ce détail pour nous intime, parce que nous le dissimulerions, est donné entre deux renseignements sur des textes recueillis par l'auteur. L'éventuelle publication de l'ouvrage, même au sens premier de diffusion dans le cercle d'amis proches, semble subitement oubliée. Mais L'Estoile n'a pas notre pudeur, et la notation ne doit pas surprendre, si ce n'est qu'exceptionnellement elle n'est pas suivie d'un développement sur la signification d'une souffrance ailleurs tou-

---

[16] L'Estoile consigne minutieusement les morts survenues parmi ses amis et dans son entourage. Il se sent chaque jour plus seul et proche de la mort.
[17] JH4, II, 238.

jours infligée par Dieu [18]. En effet, si la fréquence de telles occurrences augmente avec le temps, elles sont toujours l'occasion d'un commentaire sur la signification métaphysique de la douleur. Avertissement divin, rappel à l'ordre, celle-ci est invitation à se préparer à la mort et au jugement dernier :

"*La nuit de ce jour [12 avril 1607], et le lendemain, qui était le vendredi oré, je fus extrêmement tourmenté et affligé de mon mal, avec telles inquiétudes et rêveries que je ne savais où j'étais, jusques à ce que Dieu, retournant sa face sur moi, m'a donné repos pourtant, et si longuement qu'il lui plaira et qu'il connaîtra être à mon salut, lequel je ne doute pas qu'il ne procure avec telles visitations, bien qu'elles me semblent rudes.*" [19]

L'année 1608 est particulièrement difficile pour L'Estoile, et le lien entre souffrance, retour sur soi, réflexion métaphysique mais aussi écriture est alors manifeste. Le cinq octobre, le mémorialiste note qu'il ne peut dormir, ce qui lui arrive assez souvent, et "*las et recrû de mélancolie, après avoir prié Dieu*", il dresse son tombeau [20]. Six jours plus tard, "*la pluie continuant tout du long du jour* ", il "*s'amuse à dresser (...) un petit écrit en latin de [sa] dernière volonté et confession de foi* " [21]. Maladie à la mode, tout autant physique que mentale, mais cependant bien réelle, la mélancolie est aussi le mal de Montaigne, associé depuis l'Antiquité et le *Problème XXX* [22] d'Aristote au génie artiste. En février 1609, L'Estoile écrit :

"*Depuis le vendredi 6e de ce mois jusques à ce jour de mercredi 24e dudit mois (que j'écris ceci pour tromper mon mal et ma mélancolie), je fus arrêté à la chambre et à la maison, d'un flux de ventre, accompagné d'un grand dégoûtement et altération, qui me dura douze jours (...).*

---

[18] Seul exemple similaire relevé dans notre corpus : le 31 juillet 1608 L'Estoile écrit avoir passé de mauvaises nuits et souffrir de l'intolérable chaleur, sans référence à Dieu, JH4, II, 357.
[19] JH4, II, 237.
[20] JH4, II, 377.
[21] JH4, II, 378.
[22] Aristote, *Problème XXX ou L'homme de génie et la mélancolie,* Paris, Rivages poche, n°39.

Beaucoup d'autres afflictions sur cette maison, que je prie Dieu seulement vouloir avouer pour sienne, se contenter et retirer sa main courroucée de dessus."

Et quelques lignes plus loin, il ajoute que "*Dieu [l]'appelle ailleurs*"[23]. Souffrance physique, langueur morale, préparation à la mort et écriture sont désormais étroitement liées. L'écriture qui dit la douleur, l'extériorise et la met à distance, est "*médecine*", mais a aussi son rôle dans le cheminement vers Dieu. Ainsi L'Estoile consigne-t-il scrupuleusement les étapes de celui-ci, et le *Registre Journal de Henri IV* se fait journal d'un chrétien malade notant ses maux et les méditations qu'ils font naître[24] :

"*De moi, je suis, possible, de ces enfants qui ne font jamais bien, que tant qu'ils ont la verge sur le dos. Voilà pourquoi Dieu me bat continuellement. Mais qu'il me batte, pourvu que j'amende ; qu'il m'ôte tout, pourvu qu'il se donne à moi. C'est mon recours et souhait en cette mienne adversité.*"[25]

Ce sont maux divins qu'aucun remède ne peut plus alléger, parce qu'il n'y a plus désormais "*que ceux du grand médecin qui y puissent opérer*"[26]. Mal et soulagement viennent de Dieu qui ne châtie pas, mais prévient. Reste que le bilan de l'année 1609 a des accents inédits. Vieillesse, isolement, sentiment d'abandon, mais aussi crainte et appréhension, les aveux sont troublants :

"*Cette année 1609, critique de mon âge, soixante-trois ans, a été en beaucoup de sortes malencontreuse pour moi et pour les miens, affligé en icelle de diverses maladies de corps et d'esprit, fortuné en mes biens de pertes nouvelles et extraordinaires, travaillé d'affaires et de procès, rejeté de mes proches, méprisé et inquiété de tous, jusques à des faquins, valets et chambrières. Et qu'y a-t-il, je vous prie, au monde, de plus misérable qu'une vieillesse infirme et nécessiteuse ?*

[23] JH4, II, 431-432.
[24] Voir les dates du 24 juin, 16 septembre, 27 et 31 décembre 1609.
[25] JH4, III, 2.
[26] JH4, III, 2.

J'en suis, toutefois, à la veille de l'épreuve, si, toi, mon Dieu, qui ne m'a jamais délaissé, et qui, d'une main, m'ayant souvent abattu, m'as soutenu puissamment de l'autre, n'en détournes le coup par ta bonté (...).
Dieu (...) adoucisse en moi les rigueurs de ce dur fléau de crainte et d'appréhension, partant de sa main pour mes péchés, duquel je suis plus travaillé que jamais et qui empêche toutes bonnes actions en moi ; me rendant si misérable, que je redoute de mourir à la mort, et crains de vivre à la vie (...)." [27]

La longueur et le ton du passage, tout comme l'adresse directe à Dieu, sont révélateurs. Mais si le discours semble dévoiler une intériorité, il est à nouveau récupéré par un autre. Si les doutes et les ennuis physiques, moraux et spirituels peuvent se dire, c'est pour être déjà dépassés. S'exprime une souffrance socialisée, et non le désespoir du damné. Mais il est impossible de dire plus.

Au seizième siècle, les souffrances morales et spirituelles, mélancolie, amertume, envie, chagrin, humiliation, annonces d'une mort plus ou moins proche, sont interprétées comme des signes de punition et de damnation. Quant aux souffrances physiques, pestes, fièvres, flux de ventre et cancers, elles témoignent du châtiment divin. Dans le corps souffrant se lit la méchanceté de celui qui souffre, et les interprétations que L'Estoile et ses contemporains font des décès qui les entourent le prouvent assez. Dans la bonne mort, la douleur ne peut donc être que maîtrisée, rationalisée, énoncée parce que dépassée. Aussi pour le mémorialiste s'agit-il moins de décrire son mal que de se conformer à un type de souffrance, prélude d'une bonne mort, miroir de sa vie. Même lorsque la douleur est extrême, l'apaisement n'est pas loin, et la mort s'annonce comme un repos bienheureux.

Mais si l'expression des moindres maux physiques est autorisée, comme étant ceux d'un chrétien exemplaire, l'introduction même de la souffrance dans la représentation des moments précédant le décès, les notations de délire, même intermittent, indiquent le passage à une conception plus individualisée de la douleur et du

---

[27] JH5, II, 570.

corps, enfin dotés d'une place discursive. Ainsi L'Estoile se situe-t-il à un moment charnière, dans le passage d'une conception et d'une représentation exemplifiées, socialisées, du corps souffrant à leur particularisation. Mais personnalisant son discours dans un sens, il le rend des plus convenus de l'autre, et le 11 avril 1610, lorsque la souffrance atteint son paroxysme, il note :

"*(...) je ne savais où j'étais, ni ce que je faisais, ni ce que je disais, tant j'avais l'esprit malade et troublé.*"

Agonie où le sujet perd conscience et lucidité, le caractère topique du développement qui suit est directement proportionnel à la gravité de l'aveu :

"*En ces deux jours, l'un bon [où il a eu la force de communier] et l'autre mauvais, je révère et reconnais une grande providence de Dieu sur moi, et pour mon salut : au bon, de m'avoir donné du repos et l'esprit libre, pour songer à ma conscience et goûter combien le Seigneur est doux, me donnant son Fils, et avec lui toutes choses ; le mauvais, comme un coup de fouet de sa main, pour n'abuser pas de ce grand bénéfice reçu, me faire souvenir des protestations que j'ai faites à sa table, ni retarder davantage ma repentance et conversion vers un si bon père : conjoignant en moi, par ces deux, l'amour et la crainte nécessaires pour le salut de toute âme fidèle et chrétienne (...).*" [28]

Plus le trouble est intense, plus le discours est maîtrisé, et du sujet souffrant on glisse à "*toute âme fidèle et chrétienne*", l'individuel devenant norme universelle.

Ainsi le discours est-il tendu entre la description d'une expérience personnelle et l'exemplification de celle-ci, et les moindres maux deviennent des "*verges en la main de Dieu pour [s']amender et châtier*" [29]. Dès lors toute notation intime amène inévitablement un exposé des croyances religieuses du mémorialiste :

---

[28] JH4, III, 59.
[29] JH4, III, 69.

"Car outre la fièvre et un grand flux de ventre dont j'étais travaillé, j'avais le feu dans mes hémorroïdes, qui me causait une difficulté d'urine qui me tourmentait autant ou plus que tout le reste (...)."

Suivent trois pages de commentaires où, reprenant Montaigne, L'Estoile rappelle qu'il se "*peint tout entier et tout nu*" [30]. Reste que c'est essentiellement dans le cadre religieux, et que tout bon chrétien est supposé se reconnaître dans cette peinture. Ainsi le corps souffrant est-il toujours un corps de Dieu, origine d'un retour sur soi, d'une interrogation chrétienne, d'une quête et d'une préparation à la mort, mais aussi, jusqu'à ce qu'il l'interdise, de l'écriture. C'est parce qu'il est condamné à garder la chambre, parce qu'il se sent seul et d'humeur mélancolique, que L'Estoile prend la plume. Dernière occupation permise au vieillard, loisir tout autant que soulagement d'une écriture devenue consubstantielle à son auteur, l'œuvre se fait "*registre de [ses] passe-temps mélancoliques* " [31]. Et à la veille de mourir, le mémorialiste écrit :

"Le maréchal d'Ancre perd cent mille pistoles.
Tout est triste, comme noirci d'encre." [32]

Dans ce distique se rejoignent les deux pôles de l'œuvre, registre d'un règne dissolu et journal d'un homme. Et au-delà d'un ultime jeu de mots désabusé, la bile noire de la mélancolie s'unit à l'encre de l'écriture.

S'interroger sur les notions de *personnel* et *d'intime* au seizième siècle demande d'oublier pour un temps nos conceptions modernes. Lecteurs post-romantiques, nous avons trop tendance à juger le discours personnel de l'époque à l'aune de ce qu'il est devenu - la description des actions et sentiments d'un narrateur-auteur-personnage, le dévoilement des arcanes d'une personnalité. Mais il n'en est alors qu'à ses débuts. Indissociable de la Morale et

---

[30] **JH4, III, 186.**
[31] **JH4, III, 83.**
[32] **JH4, III, 263. Date du 27 septembre 1611.**

de l'Histoire, discours autorisés, cautions d'une expression problématique parce que conçue comme vaine, il renseigne sur la conception naissante, non de l'intériorité, mais de l'individu, et dessine l'image d'un moi pris entre domaines public et privé. Inscrit dans un réseau de relations, celui-ci se conçoit mal hors de la sphère sociale, et l'expression personnelle demeure celle d'un rôle, d'une fonction, le collectionneur, le bourgeois de Paris, le parlementaire, ou le père de famille vieillissant, juge de ses contemporains. Et lorsque c'est le vieil homme malade qui parle, et que la dimension sociale s'estompe pour laisser entendre une voix aux accents plus particuliers, dès lors que la dimension exemplaire est sauvegardée, tout peut se dire et la notion d'intimité ne joue pas. La moindre douleur est signe divin, et c'est moins L'Estoile souffrant qui s'exprime qu'un chrétien sur le chemin de Dieu. Très critiqué, le "*vain parler de soi*" oblige Montaigne à multiplier les justifications[33], et L'Estoile s'excuse aussi sur son âge, son naturel et sa maladie. Plus encore, il fait de chacune de ses opinions, de chacun de ses sentiments ou troubles physiques, ceux de tout homme de bien, de tout chrétien, et érige en discours et valeurs universels son discours et ses valeurs propres.

Et même si, lecteurs attentifs à tout ce qui révèle la personnalité d'un individu, nous sommes déçus, un changement se dessine alors. Même désigné comme vain, même critiqué, récupéré et rationalisé, un discours laïque qui confère une place centrale à la personne, en tant que membre de la société mais aussi en tant qu'homme privé et corps souffrant, s'énonce enfin. De l'intérieur même de la représentation dominante, l'œuvre littéraire, celle de Montaigne, de Pierre de L'Estoile ou des mémorialistes contemporains[34], pose les conditions d'un discours sur soi. Certes cette expression est inséparable de la Morale et de l'Histoire, mais tout en s'inscrivant dans des genres reconnus, elle les subvertit, parce qu'elle est désormais éprouvée comme une nécessité. Influence de la Réforme qui inscrit le croyant dans un rapport

---

[33] Voir Olivier Millet, *La première réception des* Essais *de Montaigne* (1580-1640), Paris, Champion, 1995, p. 247.
[34] Voir N. Kuperty, *Se dire à la Renaissance. Les Mémoires au XVIe siècle,* Paris, Vrin, 1997.

direct à Dieu et favorise l'introspection, renforcement monarchique et absolutisme naissant qui suppriment la tribune publique et renvoient l'individu à la sphère privée, fin de siècle troublée, douloureux sentiment d'un obscurcissement du sens et d'une disparition de toute vérité et de toute valeur, multiples sont les raisons d'une évolution qui mène tout droit à notre modernité.

Fanny Marin, doctorante à l'université de la Sorbonne Nouvelle, étudie la poétique des **Mémoires Journaux** *de Pierre de L'Estoile.*

Fragments d'un discours sur l'érotique
Eléments d'une 'pataphysique des corps chez Alfred Jarry

Matthieu Georges

"Au commencement était la Pensée ? ou au commencement était l'Action ? La Pensée est le fœtus de l'Action ou plutôt l'action déjà jeune. N'introduisons pas un troisième terme, le Verbe : car le Verbe n'est que la Pensée perçue, soit par celui qu'elle habite, soit par les passants de l'extériorisé. Mais notons-le pourtant : car faite Verbe la Pensée est figée dans un de ses instants, a une forme - puisque perçue - n'est donc plus embryon - plus embryon de l'action. - L'Action, il faut qu'elle soit au commencement pour le déroulement des actes du présent et du passé. Elle était, elle est, elle sera dans les minutes de la durée, par l'indéfini discontinu. - La Pensée n'était pas au commencement, car elle Est hors du temps : c'est elle qui excrète le temps avec sa tête, son cœur et ses pieds de Passé, de Présent et d'Avenir. Elle est en soi et par soi, et descend vers la mort en descendant vers la Durée."

Alfred Jarry, Etre et Vivre,
Echo de Paris du 23 avril 1893.[1]

Alfred Jarry est essentiellement connu pour le cycle d'*Ubu* ; pourtant, cela constitue au plus le tiers de son œuvre. A propos du thème qui est le nôtre ici, le corps, nous devrions donc prendre en compte l'érotisme, tant il paraît spontanément s'y rattacher. De fait, deux romans de cet auteur revendiquent l'appartenance à ce genre.

---

[1] **Article publié dans les *Œuvres Complètes*, tome I, pp. 341 à 344, Bibliothèque de la Pléiade, NRF-Gallimard, Paris, 1972 à 1988. Cette édition sera désignée par le sigle *O.C.P.* plus la référence du volume et la pagination.**

Messaline, dit "*roman de l'ancienne Rome*", et *Le Surmâle*, qualifié de "*roman moderne*" répondent visiblement aux caractéristiques de la littérature érotique. Néanmoins, nous ne les examinerons pas.

En effet, construits en miroir, presque en chiasme, ces deux ouvrages offrent une intertextualité particulière. Ils se nourrissent exclusivement l'un de l'autre. C'est-à-dire que le diptyque qu'ils composent est parfaitement autonome au sein d'une œuvre dans laquelle, au contraire, l'ensemble des textes fonctionne par le biais de renvois plus ou moins implicites des uns aux autres. En quelque sorte, le *corpus* de l'œuvre jarryque est en une large part constitué de l'intertextualité et de la connexion systématique de ses diverses composantes.

Certes, *Messaline* et *Le Surmâle* usent et manifestent des procédés d'écriture typiquement jarryques : inversion de valeurs, références implicites ou scabreuses aux humanités et à la culture antique, emprunts, parodies et pastiches... Toutefois, ces deux romans, outre qu'ils furent les deux seuls succès éditoriaux, forts relatifs au demeurant, d'Alfred Jarry, occupent une place particulière, comme en marge de son œuvre. L'auteur n'y fait jouer que leurs références internes. Ainsi, les textualités se croisent à l'exclusion du reste du *corpus* de l'œuvre jarryque.

Enfin, leur érotisme est quasiment présupposé. Une telle évidence nous semble offrir une tentation trop grande, et trompeuse à la fois, de traiter prioritairement de ces ouvrages. Or, nous tenons à mettre en œuvre une lecture inhabituelle de Jarry. Ainsi, le premier point que nous examinerons, avant d'établir les éléments d'une 'pataphysique des corps, sera justement de déterminer en quel sens il est possible d'entendre le concept de corps dans les écrits d'Alfred Jarry.

Nous discernons deux axes principaux : le corps peut être le texte lui-même, en tant que signe ou trace de la corporalité, ou bien même émergence d'une corporéïté inédite. Théâtralement, en effet, le corps, celui de l'acteur en l'occurrence, précède le texte. Nous affirmons que tout texte dramatique a pour fonction de le révéler et de le représenter en priorité, c'est-à-dire que l'écrit est présent afin qu'apparaisse le corps en scène. Autrement dit, la textualité n'est pas autre chose que le signe du corps, lequel par réciprocité se dévoile comme signifiant le texte.

Pour préciser cette définition du corps, considérons simplement qu'il est la matière de l'Être : sa part contingente et concrète à la fois. Il est trop schématique de réduire le corps à la simple concrétisation

d'un modèle abstrait, éternel et hors du monde, tel le concept de *forme* chez Aristote. Nous ne nous satisferons donc pas de l'idée selon laquelle il y aurait des espèces concrètes de l'être (des accidents en quelque sorte), constituées par les individus ou les choses et manifestées en des corps, telles de simples matérialisations de ces modèles.

Aussi, envisager la question du corps chez Alfred Jarry impose d'examiner le statut de l'Être, tout en se penchant sur ses écrits. Nous devons d'autre part aborder la notion de "signe", en ce que, disions-nous, le texte théâtral se donne comme signe et motif de l'apparition du corps dans l'espace scénique. En outre, Jarry se réfère constamment à cette notion : dès 1894[2], le Templier de *César-Antechrist*[3] affirme que "*le signe seul existe, (...) provisoire...*"

Nous suivrons trois pistes, Jarry nous paraissant présenter une nouvelle espèce du corps par la textualité ou par-devers elle, selon les cas. Nous examinerons le rapport que peuvent entretenir l'ontologie et la corporalité, en tant que concrétisation nécessaire de ce qui est, quel que ce soit. Que faire en effet de la matière à propos de l'Être ? Car nous concevons bien la corporalité comme une matérialisation, une concrétisation, voire l'essence même du concret. D'autre part, nous devrons saisir les rapports noués par Jarry entre le corps et la scène, puisque sa dramaturgie révèle une transformation inédite de la pratique théâtrale en exclusive textualité littéraire. Enfin, nous traiterons de ce qui fait corps avec notre thème : l'érotisme. Il se constitue sous l'espèce la moins immédiatement envisageable, celle de l'intertextualité et de la 'pataphysique. Particulièrement, nous reviendrons sur un chapitre des *Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien*, providentiellement intitulé *Fragment du dialogue sur l'érotique*. Nous tenons en effet, pour aller à contre-courant d'une lecture commune de Jarry, la 'pataphysique pour une entreprise aussi sérieuse, quoique peu orthodoxe, que celle de la métaphysique au sein de la philosophie - celle-ci étant définie par Aristote, dès qu'il la conçoit, comme la science "*de l'Être en tant qu'être*".

---

[2] **Rappelons que la première d'*Ubu roi* aura lieu le 9 décembre 1896. Notons aussi que la suite du texte de *César-Antechrist* présente Ubu comme l'Antéchrist, manifesté dans l'acte suivant, dit "*terrestre*", par une version condensée de la fameuse pièce...**

[3] ***César-Antechrist*, Acte héraldique, scène VII, *O.C.P.*, tome. I, p. 292.**

‘Pataphysique[4] et corporalité

Voyons donc l'Être en soi, puisque, nous avançons que le corps en constitue le pendant concret. A propos de Jarry, l'Être autant que le corps paraissent se résumer en la désormais fameuse *gidouille* du Père Ubu. Et cela réduit une fois encore cette œuvre littéraire à la pochade quasiment apocryphe et potachique de la geste du gros bonhomme. Car, de ce dernier, l'on entend toujours parler jusque dans les dictionnaires. Depuis 1906, y gît le mot ubuesque : "*qui ressemble* au *personnage* d'Ubu roi *par un caractère comiquement cruel et couard*" selon le Petit Robert.

Mais, s'il faut aborder le problème du corps par un angle précis, l'avantage de la *gidouille* est précisément de n'en offrir aucun ; ‘pataphysiquement parlant, cela en fait donc une infinité. Nous pouvons ainsi commencer par n'importe quoi, cela revient au même. Omniprésente, il y a toujours la ‘Pataphysique et son principe fondamental, établi, nous y reviendrons, comme l'identité des contraires. C'est pourquoi nous sommes constamment à égale distance de la question, puisque nous naviguons sans cesse sur la rotonde de cette *gidouille*, pour peu que nous considérions le problème comme central.

Si Monsieur Ubu, ancien roi de Pologne et d'Aragon, devait se trouver *a priori* partout à propos du corps, autant dire qu'il ne sera pratiquement[5] nulle part. Justement, Ubu reporte tout sur sa précieuse personne parce qu'il est, dès son émergence littéraire, assimilé à l'Antéchrist dans (et par) *César-Antechrist*[6]. Nous évoquerons simplement le disgracieux personnage. Ubu, à peine entré en littérature[7],

---

[4] Nous employons, bien que Jarry ne la respecte pas toujours, l'orthographe indiquée par la *Définition des Eléments de Pataphysique*, livre II, chapitre VIII du *Faustroll*. "*La pataphysique, dont l'étymologie doit s'écrire epi (meta ta fusika) et l'orthographe réelle ‘pataphysique, précédé d'un apostrophe, afin d'éviter un facile calembour, est la science de ce qui se surajoute à la métaphysique, soit en elle-même, soit hors d'elle-même, s'étendant aussi loin au-delà de celle-ci que celle-ci au-delà de la physique.*" *O.C.P.*, tome. I, p. 668.

[5] La véritable invention jarryque, sa "création" dans le domaine ubique, consiste en l'appellation définitive de l'être-gidouille. Il ne faut pas confondre cela avec la genèse de la geste des *Polonais* ; en l'occurrence, Jarry n'y est pas pour grand chose cette fois.

[6] Publié intégralement, si l'on en croit l'achevé d'imprimé, le 1 octobre 1895 ; chacun des actes l'avait été séparément auparavant. l' "Acte prologal" figure dans le numéro double 7-8 de la nouvelle série de *L'Art littéraire* en juillet-août 1895, l' "Acte héraldique" dans le *Mercure de France*, n° 63, de mars 1895 et le troisième, dit "Acte terrestre", dans le *Mercure de France*, n° 69 en septembre 1895. Notons simplement que l'état du texte diffère notablement entre ces publications partielles et l'intégrale, due elle aussi au *Mercure de France*, dans un tirage de 206 exemplaires.

[7] *César-Antechrist*, Acte héraldique, scène IX.

n'ouvre pas la bouche pour hurler comme l'on s'y attend, connaissant la délicatesse inaugurale d'*Ubu roi.* Il se montre au contraire d'un calme inquiétant et presque pensif. "*Cornegidouille*[8], *Messieurs, je crois que voici ce qu'il faut se demander : qui sera Roi ?*" seront ses premiers mots. Il est rassuré d'un simple geste, par trois écus brandis au soleil levant "*écrivant : T.O.Y* ", selon la didascalie. Il poursuit alors froidement : "*Semblable à un œuf, une citrouille ou un fulgurant météore, je roule sur cette terre où je ferai ce que je veux.*" La créature est donc sphérique, l'Être, géométriquement parfait[9]...

Or, Ubu personnifie le pire. Fasce, l'un des personnages, l'annonce. "*Axiome et principe des contraires identiques, le pataphysicien (...) est le nain cimier du géant, par-delà les métaphysiques ; il est par toi l'Antéchrist et Dieu aussi, cheval de l'Esprit, Moins-en-Plus, Moins-qui-es-Plus, cinématique du zéro restée dans les yeux, polyédrique infini.*"[10] Il ajoute, que "*de l'accouplement monstrueux [des signes Plus et Moins] ou de la fécondation par le fleuve de la semence ovale éclora le zéro*"[11]. Ledit zéro est bien une sphère : Ubu en personne... César-Antechrist s'explique : "*à mesure qu'avec la lumière se précise le sol terrestre, la matière crasse envahit la subtile, et les formes, seules réelles idées, meurent, naissent ou changent, et tout cela est la même chose.*"[12] Puis il annonce "*Le roi futur...*" ; Ubu entre en scène.

Un mot de 'pataphysique, encore. Elle parsème les écrits d'Alfred Jarry depuis *les Minutes de sable mémorial* écrites entre 1893 et 1894. Particulièrement dans "*l'autoclète*", la première partie du texte "Guignol", publié dans *L'écho de Paris illustré* du 23 avril 1893, puis dans *César-Antechrist* en 1895, *Ubu roi* en 1896, et, enfin, dans les

---

[8] Ce juron, note Michel Arrivé dans le premier volume de l'œuvre de Jarry de la ***Bibliothèque de la Pléiade***, possède un caractère double. Dans ***Ubu roi***, il manifeste des intentions sadiques ; en revanche, son occurrence dans Ubu enchaîné le montre comme un signe de pulsions masochistes. ***César-Antechrist*** reprenant ***Ubu roi***, il semble bien porter ici un caractère sadique ; en outre, la question du pouvoir est posée, et elle veut préciser à qui échoira la domination... Précisons aussi que la construction du mot lui-même porte une double symbolique : le préfixe "*corne*" se donne ouvertement comme symbole phallique. Au contraire, le radical "*gidouille*", désignant le ventre se veut plutôt symbole féminin. Il existe ainsi une façon d'union des contraires en un même syntagme, usité en outre comme interjection.

[9] Certes, l'œuf n'est pas parfaitement sphérique ; sans doute est-ce une approximation en trois dimensions. En outre, le nombre "magique" permettant la mesure de la sphère, π, est lui-même une approximation dont la valeur numérique exacte est indéterminable... Peut-être est-ce là une moquerie destinée à nous rappeler combien la perfection est en réalité hors de portée, qu'elle est exclusivement concevable.

[10] ***Ibidem***, scène VI.

[11] ***Ibidem***, scène VII.

[12] ***Ibidem***, scène VIII.

Gestes et opinions du docteur Faustroll, pataphysicien, "*roman néo-scientifique*" élaboré aux alentours de 1898 - une lettre de Thadée Nathanson, de *La Revue Blanche,* datée du 17 janvier 1899, accuse réception du manuscrit auprès de Jarry, avec quelque incrédulité...

Ce qu'elle manifeste particulièrement, si nous la prenons pour une entreprise sérieuse, donc une science, puisque telle est dès son origine la prétention de la métaphysique, c'est un refus radical et une remise en cause corrosive, voire nihiliste, des fondements de la pensée occidentale. Chez Ubu, tout se résume aux appétits les plus bas et les plus vils, et sa pensée propre, au décervelage systématique. La définition du mot "ubuesque", par-delà sa connotation comique, le rappelle clairement. Il s'agit ainsi, selon les catégories psychanalytiques, d'une résurgence de tout ce que recouvre la notion de "refoulé". Ubu est fait "*comme l'a dit excellemment M. Catulle Mendès, "de l'éternelle imbécillité humaine, de l'éternelle luxure, de l'éternelle goinfrerie, de la bassesse de l'instinct érigée en tyrannie ; des pudeurs, des vertus, du patriotisme et de l'idéal des gens qui ont bien dîné.*" [13], ainsi que le reprend Jarry.

Ce sont les bases les plus solides, essentielles et ancestrales des modalités de la rationalité qui sont réfutées. Rappelons la précision des *Eléments de Pataphysique* [14], donnée avant même la définition de cette science. "*La pataphysique sera surtout la science du particulier, quoiqu'on dise qu'il n'y a de science que du général. Elle étudiera les lois qui régissent les exceptions.*"

Or, la définition de la science formulée par Aristote et acceptée depuis établit précisément que "*la science a pour objet ce qui est toujours ou le plus souvent*" [15]. Elle se trouve ici purement révoquée. Sous l'impulsion 'pataphysique, se dessinent deux voies abruptes. La première invente un immatérialisme radical, réfutant absolument le concept de substance, ainsi que la matière elle-même. Il n'y aurait plus rien de concret, puisque "*le signe seul existe (...), provisoire*". En lui, tout corps se résumera à son concept. En effet, si l'Être est pensé comme ce qui existe - sa définition la plus générale -, et à moins de confondre existence réelle et existence idéelle, il faut nécessairement que l'Être s'incarne. Autrement dit, ce qui existe vraiment, c'est une chose, un objet, donc une matière, une certaine lourdeur, pas seulement une vue de l'esprit.

---

[13] ***Questions de théâtre, O.C.P.*, tome. 1, p. 416.**
[14] **in *Faustroll,* livre II, ch. 8 "Définitions", *O.C.P.*, tome. 1, pp. 668-670.**
[15] ***Métaphysique,* E2, 1027a-20.**

Or, chez Jarry, nous pouvons observer un cheminement logique original. C'est bien la matière, la chair qui donne corps au concept, mais pas simplement au sens où il s'incarne alors en elle. Plutôt, c'est le corps qui s'incarne, se perçoit et se constitue, se structurant de la sorte, en tant qu'amas de matière. C'est son concept qui le rend tel qu'il existe, et non son existence qui détermine ce qu'il est : c'est ce qu'il est qui fait qu'il existe, et non le fait qu'il existe qui établit son essence. Il y a là à la fois un anti-existentialisme et un anti-idéalisme.

Même l'Immatérialisme de Berkeley, pour qui "*exister, c'est percevoir ou être perçu*", est dépassé. Inversement, la 'pataphysique peut surenchérir dans l'empirisme : tout l'univers se résoudra alors en une masse de corps pesants et particuliers. Le général ne sera plus qu'une espèce d'exception non exceptionnelle. Jarry offre donc par là une définition de l'Être conjointe à celle de la Vie, si nous acceptons qu'exister, pour l'être, c'est prendre corps, donc se matérialiser. Car, dès lors, cette concrétisation est une forme de vie, au moins sur un plan physique.

Pour demeurer sur le plan de la pensée, et des conceptions philosophiques, un texte permet de mesurer combien l'ancrage de Jarry dans la culture classique et antique est solide autant qu'indéniable. Simultanément, nous y percevons le renversement des caractères et des principes fondamentaux de la culture et de la pensée occidentale. Et, si on le considère et l'évoque comme une simple parodie le plus souvent, poursuivons notre idée qu'il est parfaitement sérieux. Ces lignes ne sont pas forcément plus délirantes que certaines pages véhémentes de Nietszche.

"*L'Être, sous-suprême de l'Idée, car moins compréhensif que le Possible, est hypindéfinissable. Contente-toi, mon cerveau aux lobes luisants, de cette intuition, la fraternité de l'Être et de l'Éternité. L'Éternité, contraire du Vivre, le détruit. Donc l'Être aussi, pair de l'Éternité.*

Or définissons son antipode prouvé, le Vivre.

Vivre est acte, et ses lettres n'ont que le sens du délire d'un hanneton renversé. Vie égale action de sucer du futur soi par la siphon ombilical : percevoir, c'est-à-dire être modifié, renfoncé, retourné comme un gant partiel ; être perçu aussi bien, c'est-à-dire modifier, étaler tentaculairement sa corne amiboïde. Car et donc on sait que les contraires sont identiques.

Être, défublé du bât de Berkeley, est réciproquement non pas percevoir ou être perçu, mais que le kaléidoscope mental et irisé SE pense.

Vivre : discontinu, impressionnisme sérié.

Être : continu, car inétendu (on ne démêle pas plus les composants de 0 que de ∝).

Conséquemment :

Quand l'Être devient le Vivre, le Continu devient le Discontinu, l'Être, syllogistiquement le Non-Être. Vivre = cesser d'Exister.

Vivre, rappelons-le, est entendu vie de relation, vie dans la boîte de guitare du temps qui le moule ; Être, vie de soi, sans ces formes anorthopédiques. Vivre c'est le carnaval de l'Être." [16]

L'Être en soi ne se résume donc pas à la bedaine, sur-manifestation d'un corps vil et dégoûtant, qu'en tous lieux le Père Ubu transporte devant soi, ne jurant que par elle. L'Être et le corps ne sont ni uniquement ni strictement la gidouille... Jarry conclue *Être et Vivre* sur cette formule radicale : "*Quoique l'action et la vie soient déchéance de l'être et de la Pensée, elles sont plus belles que la Pensée quand conscientes ou non elles ont tué la Pensée. Donc Vivons, et par là nous serons Maîtres.*" [17]

Traditionnellement, explorer et définir le statut de l'Être par la pensée est l'objet d'une science, partie de la philosophie autant que racine de son entreprise : la métaphysique. En effet, "*il y a une science qui étudie l'être en tant qu'être et ses attributs essentiels*" [18]. Pour Aristote, "*l'être se dit de différentes manières.*" [19] Cette équivocité ne passe pas inaperçue. Déterminer l'être visera en premier lieu à donner un corps à ce concept, à défaut de lui apporter réellement de la matière. Car il faut "*étudier l'Être en tant qu'être, et non en tant que nombres, lignes ou feu.*" [20] Nous devons saisir ce en quoi "*l'Être est commun à toutes choses*" [21]. Considérons que cette étude résume l'ensemble de l'entreprise métaphysique. Au premier chef, le refus principiel de se résoudre aux seules apparences et de se contenter d'elles, en quoi consiste pourtant l'essentiel de notre rapport au réel, nous intéresse.

Or, Alfred Jarry ne voit l'extrême réalité, c'est-à-dire son absolu, que dans l'apparence. Catherine Stelhin remarque que "*le pataphysicien, écrit Paul Gayot, a besoin de cet univers-ci pour voir le supplémentaire.*" *L'objet principal du chapitre Définition, au seuil du livre II*

---

[16] ***Être et Vivre*, opus cité, pp. 342-343.**
[17] ***Ibidem*, p. 344.**
[18] **Aristote, *Métaphysique*, Γ,1, 1003a-21 (nous citons la traduction de Jean Tricot).**
[19] ***Ibidem*, 2, 1003a-33.**
[20] ***Ibidem*, Γ, 2, 1004b-6.**
[21] ***Ibidem*, Γ, 3, 1005a-27.**



du Faustroll, *est la réfutation conjointe de la perception vulgaire et des postulats de la 'science actuelle'.* "[22] Si la métaphysique refuse de se contenter des perceptions communes, elle fonde aussi les postulats des sciences modernes[23].

Pour l'heure, contentons-nous de déterminer simplement que, pour la littérature en général, chez et selon Jarry, le corps sera donc le texte lui-même. Quant à son œuvre dramaturgique, inversement - ce qui reviendra au même, 'pataphysiquement parlant - la textualité sera justement avant tout le corps en scène, c'est-à-dire le caractère incarné et en présence réelle. Autrement dit, le corps du texte théâtral chez Alfred Jarry est en fait la mise en espace, la représentation : le passage de la linéarité et de la signification au domaine de l'étendue, au sens philosophique - la tridimensionalité.

C'est ainsi que, retrouvant les conceptions jarryques, nous rejoignons la géométrie, science entre toutes chère aux philosophes[24]. En effet, au-delà des différents écrits sur le théâtre, le texte qui nous intéresse au premier chef ici - le "*Fragment du discours sur l'érotique*" - est donné "*selon Ibicrate le Géomètre*". Un tel *continuum* se conçoit exclusivement comme sphérique, "*rond comme une balle*", c'est-à-dire de forme parfaite. Cette rondeur, outre qu'elle appartint au Dieu de Xénophane[25], est manifestement celle du Père Ubu.

Rappelons que c'est, avant la métaphysique aristotélicienne, le *Poème* de Parménide qui fonde en Occident la détermination de l'existence de l'Être comme nécessaire et non contradictoire. Les principes de l'ontologie sont exposés dans la première partie. Mais, si toutes ses conclusions sont déduites grâce à un usage de la raison seule, sans recourir aux sens, l'opération demeure complexe. En effet, le second volet de ce texte présocratique bâtit une cosmologie populaire en se fondant sur les croyances erronées des hommes qui se fient aux sens. Parménide, dès le sixième siècle avant notre ère, se contente

[22] "Jarry, le cours Bergson et la philosophie", Revue *Europe*, n° 623/624, mars-avril 1981, pp. 34 à 51- ici, p. 47.

[23] Certes, comme le remarque Kant dans la préface de la seconde édition de la *Critique de la raison pure*, la métaphysique ne parvenant pas au même degré d'objectivité, elle ne mérite pas encore le qualificatif de science. En clair, à la fin du XVIIIe siècle, elle n'accède pas encore à la connaissance qu'elle recherche, constate le fondateur du criticisme...

[24] C'est traditionnellement Thalès, le mathématicien, que l'on tient pour l'inventeur de la philosophie. Citons aussi Pythagore, ou encore, la devise de l'Académie platonicienne : "*Que nul n'entre ici s'il n'est géomètre.*"

[25] Xénophane fut le maître à penser de Parménide, son initiateur à la philosophie ; l'élève s'en détache cependant grandement.

de ne pas l'écarter du champ du savoir. Or, il élabore cette cosmogonie à partir de l'acceptation des contraires, c'est-à-dire essentiellement, le couple antinomique de la lumière et de la ténèbre. Son ontologie est donc strictement anti 'pataphysique.

Car tout cet édifice repose sur la proposition initiale du principe de non-contradiction. A partir de ce préalable, la vérité devient tautologique. Il ne saurait en effet y avoir d'évidence plus convaincante : une tautologie n'est jamais fausse, puisque tautologique. Ce qui nécessairement ne peut être faux est donc nécessairement vrai ; ce qui en dépend comme ce qui en résulte le sera aussi. La véritable réalité devient alors *ce qui peut être pensé*, et échappe au témoignage des sens. Cette position est fondamentale : jamais la pensée occidentale ne l'a ignorée depuis, et Hegel pourra clore le cercle en affirmant que "*tout ce qui est réel est rationnel et tout ce qui est rationnel est réel.*"

S'il existe une distinction entre l'Être et sa réalité, sa concrétisation, il faut expliquer la cause de l'illusion sensible. D'où provient ce qui paraît et quelle origine attribuer aux phénomènes ? Selon la simple logique, rien ne paraît que l'Être. La seconde partie du *Poème* expose le monde tel qu'il semble : sa révélation par les perceptions, son apparente mobilité. La cause des apparences n'est pas donnée, mais le critère principal de la connaissabilité est déterminé. Le *connaissable* est désormais réduit à la réalité fixe, éternelle, la seule qui soit logiquement *pensable*.

Ni devenir, ni sensation ne valent donc qu'on les examine : le non-être ne peut pas être pensé. La séparation entre deux mondes, au sein de ce qui se présente à notre conscience, s'opère alors. Voici d'une part le domaine de la pensée, de l'immobilité et de l'immutabilité ; d'autre part, conçu comme inévitable, mais sans intérêt, se déploie le champ des perceptions sensibles et des opinions instables.

Des êtres de nature différente sont en proie à une inévitable et irréductible intransitivité. Pour Parménide, cela se traduit par la certitude de la fixité de la science : une connaissance scientifique est acquise de façon permanente. Le savoir véritable n'a donc pour objet que des réalités fixes. Le monde sensible étant changeant, ne lui correspondent dans notre esprit que des images et des notions, elles-mêmes fugaces et changeantes. C'est bien elles que les Grecs qualifient d'opinions, de *doxè*. Il en résulte la tendance, au moins en philosophie, à tenir pour seules certaines et fiables, les connaissances abstraites, calquées sur le modèle mathématique ; par là même, la

tentation de se détourner assez systématiquement de l'expérience concrète.

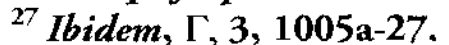
Auparavant, le monisme ionien, et notamment celui de Xénophane, s'appuyait sur le donné sensible grâce aux trois notions d'eau, de fer et d'air. Il considérait donc le mouvement, tel celui de la raréfaction ou celui de la condensation. Parménide l'élimine au profit d'un monisme de l'Être immobile. Le matérialisme aussi est révoqué. Seul existe désormais le pensable. Parménide écarte enfin radicalement la théorie héraclitéenne du flux de toutes choses, supposant le non-être et fondant "*la mesure de toutes choses*" sur l'homme lui-même. La vision grecque préclassique, selon laquelle à partir d'une substance première quelconque, mais matérielle et vivante à la fois (*physique* au sens grec), émergent les différentes réalités par différenciations et oppositions successives selon un modèle presque dialectique, est à la fois niée et rejetée. Désormais, il n'est plus question de pluralité. Il n'y a plus ni multiple, ni mouvement : la multiplicité ne peut *pas* échoir de l'Un, inconditionné et immobile.

Aristote limitera la portée de l'ontologie parménidienne. En effet, le stagyrite défend que "*même le non-être est : il est non-être*" [26], puisque "*l'être est commun à toutes choses*" [27]. Ce faisant, il fonde une branche empiriste de la philosophie : la volonté d'allier, dans l'ordre de la connaissance, la raison et les perceptions du corps. Toutefois, ce n'est là qu'une rivalité avec la conception idéaliste née de la pensée de Parménide et relayée par le platonisme. En outre, la quintuple détermination de l'être chez Parménide (son omniprésence, sa nécessité, son indivisibilité, sa continuité et son immobilité) et son double caractère (la non-contradiction et l'existence) sont maintenues en métaphysique.

Théâtralité, corps et érotique ?

Dans, au et par le théâtre, le corps est forcé d'apparaître, tant en scène que textuellement - les lois du genre sont exclusivement ou tout au moins initialement imposées par la représentation et l'incarnation des caractères.

Or, au sein du théâtre de Jarry, le comédien est mécanisé. Il est renvoyé au rang des accessoires. L'essai intitulé *De l'inutilité du théâtre au théâtre*, publié en septembre 1896 dans le *Mercure de France*,



[26] ***Métaphysique***, **Γ, 2, 1003b-10.**
[27] ***Ibidem***, **Γ, 3, 1005a-27.**

le postule : "*ce qui suit est un index de quelques objets notoirement horribles et incompréhensibles [pour ces cinq cents personnes un peu Shakespeare et Léonard par rapport à l'infinie médiocrité] et qui encombrent la scène sans utilité, en premier rang le décor et les acteurs.*"[28] Une position aussi radicale se comprend aisément à propos du décor, puisqu'il "*est hybride, ni naturel ni artificiel. S'il était semblable à la nature, ce serait un duplicata superflu...*" Et surtout, "*il est juste que chaque spectateur voie la scène dans le décor qui convient à sa vision de la scène.*" Ainsi, le problème est résolu en réduisant le décor "*d'une manière symboliquement exacte avec une toile pas peinte ou un envers de décor, chacun pénétrant l'endroit qu'il veut (...). Dans ces conditions, toute partie de décor dont on aura un besoin spécial (...) est un accessoire et peut être apportée*"...

La question est plus délicate au sujet du comédien. Initialement, la théâtralité consiste d'une part en la monstration, et d'autre part, en l'incarnation des caractères. Le texte théâtral abandonne son statut de "genre littéraire" lors de la représentation parce qu'il est alors incarné, et ceci n'est possible que par l'entremise de l'acteur. L'analyse de Peter Brook dans *L'espace vide* établit qu'il y a théâtre à partir du moment où une personne fait un geste à seule fin qu'une autre le regarde, étant venue pour cela. Mais le théâtre d'*Ubu roi* est avant tout un théâtre de et pour marionnettes, ainsi que le rappelle son *incipit.* Il s'agit d'un "*Drame en cinq actes en prose Restitué en son intégrité tel qu'il a été représenté par les marionnettes du Théâtre des Phynances en 1888*".

Cela justifie la requête de Jarry : "*l'acteur devra substituer à sa tête, au moyen d'un masque l'enfermant, l'effigie du PERSONNAGE, laquelle n'aura pas, comme à l'antique, caractère de pleurs ou de rire (ce qui n'est pas un caractère), mais caractère du personnage : l'Avare, l'Hésitant, l'Avide entassant les crimes...*" De plus, "*il faut que l'acteur ait une voix spéciale, qui est la voix du rôle, (...) et que le débit dans toute la pièce soit monotone.*" Enfin, "*il faudrait que l'acteur se fît le corps du rôle.*" Nous voyons donc la marionnette comme une espèce du corps. Car effectivement elle a un corps, mais ce corps est vide. Seul le mouvement de la main que l'on entre en elle, ou celui que le manipulateur de pantins transmet à cet assemblage de bois, de tissus et de ficelles, l'anime et lui donne une présence au monde.

---

[28] ***De l'inutilité du théâtre au théâtre, O.C.P.*, to. 1, p. 406.**

Présence et absence sont intimement mêlées dans cet objet, par sa nature même. Or, Ubu est la manifestation sans cesse renouvelée, voire revendiquée, de la remontée à la surface du refoulé, du vil et de la bassesse humaine, disions-nous. Le scandale d'*Ubu roi* était pertinemment commenté par Jarry : "*il n'est pas étonnant que le public ait été stupéfait à la vue de son double ignoble, qui ne lui avait pas encore été entièrement présenté*"[29]. En la matière, il est un ventre, une *gidouille*, une sphère. Il éructe, ingère et défèque à satiété, selon son bon plaisir, renversant codes et conventions, renvoyant société et morale cul-par-dessus-tête. Il est remarquable que le plat de résistance au menu du banquet d'*Ubu roi*, soit le "*chou-fleur à la merdre*". Et Jarry poursuit : "*l'art et la compréhension de la foule étant si incompatibles, nous aurions si l'on veut eu tort d'attaquer directement la foule dans* Ubu roi, *elle s'est fâchée parce qu'elle a trop bien compris, quoi qu'elle en dise.*"[30]

Tadeusz Kantor explique dans *Le Théâtre de la mort*, que chaque comédien de sa compagnie, lors des spectacles, entrait en scène accompagné d'un mannequin à sa ressemblance exacte. Ceci concrétisait, en tant que son double, la propre mort de l'acteur autant que sa propre absence à soi. Et si évidemment le comédien n'est plus lui-même lorsqu'il joue, le spectateur a tout loisir de comprendre que cela le concerne aussi directement. Les conventions sociales lui imposent quotidiennement une véritable composition. Le "théâtre du monde" est uniquement de surface : corporel et non psychologique ni moral - nous devrions savoir le degré d'artificialité de ce que nous faisons.

C'est une conception comparable que défend déjà Jarry, du point de vue dramaturgique. La première de ses *Réponses à un questionnaire sur l'art dramatique* est que "*le dramaturge, comme tout artiste, cherche la vérité dont il y a plusieurs. Et comme les premières aperçues ont été reconnues fausses, il est vraisemblable que le théâtre de ces dernières années a découvert - ou créé, ce qui est tout un - plusieurs points de l'éternité nouveaux. Et quand il n'a pas découvert il a retrouvé et recompris l'antique.*"[31] Jamais nous n'avons donc quitté les parages de l'ontologie... Dans ce texte inédit du vivant de Jarry, contemporain de l'article examiné plus haut (leurs deux manuscrits sont mêlés), le troisième point théorise un théâtre nouveau. "*Cet autre théâtre n'est ni*

---

[29] ***Questions de théâtre*, opus cité, p. 416.**
[30] ***Ibidem*, p. 417.**
[31] ***Réponses...*, opus cité, p. 410 ; c'est nous qui soulignons.**

fête pour son public, ni leçon, ni délassement, mais action". La quatrième réponse estime que "*ne doit écrire pour le théâtre que l'auteur qui pense d'abord dans la forme dramatique.*" Car "*le théâtre, qui anime des masques impersonnels, n'est accessible qu'à qui se sent assez viril pour créer la vie*".

Ainsi "*Hamlet, par exemple, est plus vivant qu'un homme qui passe, car il est plus compliqué avec plus de synthèse, et même seul vivant, car il est une abstraction qui marche. Donc il est plus ardu à l'esprit de créer un personnage qu'à la matière de construire un homme, et si l'on ne peut absolument créer, c'est-à-dire faire naître un être nouveau, qu'on se tienne tranquille.*" Publiées dans la *Revue blanche* du 1er janvier 1897, les *Questions de théâtre* posent "*les conditions essentielles*" de la dramaturgie. "*Je pense, écrit Jarry, qu'il n'y a aucune espèce de raison d'écrire une œuvre sous forme dramatique, à moins que l'on ait eu la vision d'un personnage qu'il soit plus commode de lâcher sur une scène que d'analyser dans un livre.*"[32]

Donc, résumons-nous : dans la pratique littéraire jarryque, le corps est directement signifié. Il est ainsi littéralement remplacé par le texte : le corps disparaît au profit de la textualité. En revanche, dans sa dramaturgie, Alfred Jarry opère un mouvement contraire. C'est le corps réel, en scène, palpable, qui remplace au premier chef la textualité. Celle-ci se résume alors souvent en une farce insensée, presque ordurière et sans noblesse, et potachique de surcroît : la geste du Père Ubu.

Maintenant, cherchons la relation possible qu'entretient un corps aussi inattendu que celui de l'œuvre jarryque, avec la notion d'érotisme. Si la lettre ou l'écriture peuvent en elles-mêmes, ou *a priori*, receler quelque caractère charnel ou réelle sensualité, que dire lorsque celle-ci se résume soit en de vertes bassesses, soit en de froides et coruscantes spéculations aux antipodes de toute pensée classique ?

Jarry, nourri de lectures canoniques lorsqu'il suivit au lycée Henri IV les cours de philosophie d'Henri Bergson, pratique allègrement la parodie et le pastiche. Nous saisissons combien sa prose est enracinée dans cet humus : le *Fragment du dialogue sur l'érotique* commence véritablement à la manière des dialogues platoniciens. "*Dis-moi, ô Ibicrate, toi que nous avons nommé le Géomètre parce que tu connais toutes choses par le moyen de lignes tirées en différents sens*" commence Mathetès, avant de poursuivre sa demande : "*Réponds, je te prie, car je t'interrogerai, et tu m'instruiras.*"

---

[32] ***Questions de théâtre*, opus cité, p. 415.**

Tâchons de retrouver ces pratiques et de "recomprendre l'antique", ainsi que Jarry le proposait. Durant l'examen de sa théâtralité, nous n'avons guère quitté le champ de la définition de l'Être. Toujours s'y posait, avec la question du corps, celle de ce qu'il était en définitive. Or, le *Fragment du discours sur l'érotique*, rapporté *Selon Ibicrate le Géomètre*, figurant auprès de son maître Sophrotatos l'Arménien une façon de Platon vis-à-vis de Socrate, est présenté comme "*Petits crayons de Pataphysique (...) traduits et mis en lumière par le docteur Faustroll.*" Ce texte contient deux précisions essentielles. Il y est révélé que la "seule démonstration pratique" du principe d'identité des contraires, figure dans *César-Antechrist*, par "*l'engin mécanique dit* bâton à physique". Or, ce principe fonde la 'pataphysique au même titre que le principe de contradiction fonde l'ontologie, la métaphysique et les sciences.

Habituellement (faut-il y voir un signe ?), ce syntagme-ci est compact. C'est un mot composé : il s'écrit *bâton-à-physique*. Il révèle ainsi son propre symbole, inversé. Alors que dans le même mouvement, Jarry le ramène au sensible comme moyen de démonstration pratique, sa matière syntaxique ne fait plus corps avec son Être. L'ambiguïté mène donc le rapport entre le sensible et l'intelligible. Il est question d'une démonstration pratique, mais son moyen se trouve dématérialisé ; elle devient donc théorique. En outre, elle est rapportée par le discours uniquement, puisque *César-Antechrist* est ici pris en compte comme un livre.

D'autre part, cette pièce de théâtre est attribuée au "*R.P. Ubu, de la Cie de Jésus, ancien roi de Pologne*", et elle est caractérisée comme "*un grand livre*". Dès lors, ce que l'on gagne en démonstration pratique, c'est-à-dire appliquée au réel, à la matière, nous le perdons par là même dans la réalité de la textualité : le genre théâtral est tout bonnement effacé...Pourtant les êtres qu'il met en scène sont hardiment plus complexes que les personnages du cycle ubique. Le caractère outrageusement symboliste du texte n'y est pas étranger.

Les *Pataphysiques de Sophrotatos l'Arménien*[33], texte fondamental, moins pour sa concision que pour son propos, sont dites "*traduites pour la première fois en langue vulgaire, avec le texte latin, le seul qui ait été conservé.*" Celui-ci, en fait, n'est que partiel, Jarry n'ayant jamais achevé son exercice de thème ; il ne couvre que la première moitié de la "traduction" française.

---

[33] **Edité par Maurice Saillet, en "*Complément aux* Minutes de sable mémorial" au *Mercure de France*, n°1025, le 1 janvier 1949 (seulement), pages 10 et 11... Reproduit en *O.C.P.*, to. I, pp. 265-266.**

Ce sont ces *Pataphysiques de Sophrotatos l'Arménien* qui, justement, constituent la base de référence implicite (et doublement telle, puisque leur publication fut posthume) du premier des deux fragments de pataphysique qui précédent immédiatement l'acte le plus marquant de cette science : la mesure *de la surface de Dieu*, ultime chapitre du *Faustroll.* Premier des deux fragments, celui qui nous intéresse au premier chef renvoie ouvertement aux *Pataphysiques* ôtées des *Minutes.* La question posée à Ibicrate lui propose de développer ses "*pensées sur l'amour*", puisqu'il a, lui seul - et nous savons désormais pour quelle raison - "*déchiffré les impérissables parce qu'inconnus fragments, tracés en rouge sur papyrus soufre, des Pataphysiques de Sophrotatos l'Arménien.*"[34]

Il s'agissait de retrouver l'antique. Ibicrate se contentera de le "recomprendre" pour nous. Jarry manifeste en ce texte ce qu'il entend par là. Ce dialogue sur l'érotique fait ouvertement référence au *Banquet* de Platon. La proximité du personnage de Sophrotatos l'Arménien avec celui du Socrate des dialogues platoniciens est évidente. Elle se donne en outre sous les auspices d'un double inversé, ou pour le moins, 'pataphysique.

Revoyons nos classiques. A n'en point douter, Jarry les connaissait sur le bout des doigts. Nous réduisons trop souvent Eros au Cupidon latin, petit garnement enjoué. Nous ne voyons plus que le plaisantin qui se contente de décocher ses flèches aux adultes, aux seules fins de s'amuser en observant les conséquences de ses traits, qui *a priori* devraient le dépasser - ce n'est qu'un chérubin. Toutefois, la *Théogonie* d'Hésiode nous rappelle qu'il est surtout l'un des cinq dieux archaïques. Engendré par le Chaos, il a pour sœurs Gaïa et Nyx (la Terre et la Nuit) ; ses frères sont Erèbe et Tartare. Nous remontons là un siècle avant Parménide, mais cette première acception d'ordre cosmogonique rend à Eros une duplicité et une complexité qui ne le caractérisent habituellement guère. En effet, si les poètes lyriques l'ont peu à peu transformé en simple Cupidon, n'oublions pas qu'à l'origine, il personnifie autant le désir charnel cruel et incarne les qualités idéales qu'inspirent le sentiment de l'amour.

Notons, tiré du *Banquet* de Platon, le mythe narré par Aristophane des humains antiques. Mâles, femelles ou androgynes, ils étaient ovoïdes et doubles. Chacun de ces êtres était ainsi nanti de

---

[34] ***Faustroll*, livre VIII, chapitre XXXIX, *O.C.P.*, to. 1, p. 729.**

quatre bras, quatre jambes et possédait deux visages placés à l'opposé l'un de l'autre. Surtout, ils avaient deux sexes, sur la partie qui constitue actuellement le postérieur. Cette forme quasiment sphérique indiquait l'origine de ces créatures : le mâle était rejeton solaire, la femelle, avatar de la terre et l'androgyne été enfant de la lune, qui occupe la position intermédiaire entre les deux autres planètes. En outre, la lune est une sorte de terre par rapport au soleil, et une manière de soleil par rapport à la terre.

Ces humains originels ont été séparés, par châtiment de Zeus, après qu'ils se fussent révoltés contre les dieux. Le nombril rappelle l'ultime séquelle de cette section, résorbée par Apollon. Schématiquement, désormais, chaque moitié recherche celle qui lui manque, et les organes sexuels permettent, de manière intermittente, de recréer l'union originelle. Demeurent en la matière la nature originelle des humains : les mâles et femelles tendent aux amours homosexuelles, et seuls les androgynes, dont chaque moitié possédait des caractères sexuels distincts, pratiquent l'hétérosexualité.

Quant au nom de Mathetès, élève avide de connaissances, il pourrait être dérivé du terme latin de *mathesis*, qui désigne à la fois les notions de science et de mathématiques. Au-delà de cette hypothèse, il est bien plus assuré que la référence explicite à la géométrie lorgne vers le platonisme. Il suffit pour s'en convaincre d'examiner la genèse de l'Allégorie de la caverne, au livre VII de la *République*. A la fin du livre VI, Socrate détermine la séparation entre sensible et intelligible sous les espèces d'une figure géométrique. Autrement dit, le procédé stylistique de l'allégorie ne vise pas autre chose qu'illustrer ce schéma tracé dans la poussière, peut être trop abstrait à l'époque pour être clairement compris, ainsi que le propos qui le sous-tend.

En ce qui concerne l'érotique, la question dont Mathetès s'enquiert est anodine. "*Avant toute chose*, dit-il, *ayant remarqué comment tous les philosophes ont incarné l'amour en des êtres et l'exprimèrent en différents symboles de contingence, enseigne-moi, ô Ibicrate, la signification éternelle de ceux-ci.*" Ibicrate répond assez laconiquement que "*les poètes grecs, (...) encorbélèrent le front d'Eros d'une bandelette horizontale, qui est la bande ou fasce du blason, et le signe* Moins *des hommes qui étudient en la mathématique. Et Eros étant la fils d'Aphrodite, ses armes héréditaires furent ostentatrices de la femme.*" Or, "*Pour le géomètre, (les) deux signes s'annulent ou se fécondent, et subsiste seul leur fruit, qui devient l'œuf ou le zéro, identiques à plus forte raison, puisque le sont les contraires.*"

C'est ici qu'intervient l'attribution de *César-Antechrist* à Ubu, pièce de théâtre transformée en livre, tel un dialogue philosophique. Le discours n'est plus destiné à être incarné ni joué, mais entendu, selon toutes les acceptions du terme. En ce qui concerne la "*seule démonstration pratique, par l'engin mécanique* dit bâton à physique, *de l'identité des contraires*", elle n'est guère plus explicite que dans notre fragment. Simplement, nous constatons, répétée, l'équivalence établie entre Dieu, le Diable, la croix et le phallus. L'engin qu'est ce bâton consiste en sa mobilité constante : d'abord dressé, puis horizontal, en mesure de prendre toutes les positions possibles, voilà ce en quoi il établit l'identité des contraires. De fait, ceux-ci n'ont aucune incidence sur *ce qu*'est le bâton, puisqu'il est capable de les prendre toutes, à volonté.

Les Visions actuelles et futures[35] reformulent la tirade du Templier, scène VI de cet "*Acte héraldique*". Ce passage porte le titre "*du bâton-à-physique*". Cet "objet" n'est autre qu'un symbole phallique autonome : il est qualifié de "*Phallus déraciné*". Il lui est en outre instamment recommandé : "*ne fais pas de pareils bons !*" - c'est Jarry qui souligne la formule. Suivons le texte. "*Tu es une roue dont la substance seule subsiste, le diamètre du cercle sans circonférence créant un plan par sa rotation autour de son point médian. La substance de ton diamètre est un Point. La ligne et son envergure sont dans nos yeux, clignant devant les rayures d'or et vertes d'un bec de gaz phalloïde.*"

Toujours, nous retrouvons le cercle, à défaut de la sphère, et le rapprochement des caractères du mâle et de la femelle. De fait, l'identité des contraires, mécanisée et concrétisée par le bâton-à-physique est fondée : "*tu concilies le discontinu de la marche et le continu de la rotation astrale*". Le texte se clôt énigmatiquement sur l'idée que "*la Pataphysique est la science de ces êtres et engins actuels ou futurs avec le Pouvoir de leur Usage* (discipulus)... - *Définition de la science Divulguée, avant de ramper sous les arcanes inverbaux...* - Disc."

Le bâton-à-physique est dit poursuivre "*la succession de (ses) équilibres momentanés, dans le sens du mouvement (si le spectateur est à ta droite, et encore ta droite est ta gauche dans la deuxième moitié de ta course) des aiguilles d'une montre.*" Or, ceci implique donc un caractère théâtral. Y a-t-il à nouveau présence du corps ? Ou bien n'est-ce encore une fois qu'un effet du mode de raisonnement 'pataphysique ?

---

[35] **Article publié dans *L'Art littéraire*, nouvelle série, n° 5-6, mai-juin 1894 ; il est reproduit en *O.C.P.*, to. I, pp. 337 à 341.**

Enfin, pourquoi apparaît donc le terme d'*érotique* en ce chapitre XXXIX du livre VIII du *Faustroll* ? Car, mises à part la forme littéraire imitée du dialogue antique et une allusion parodique au *Banquet*, le caractère physique, charnel, amoureux ou sexuel demeure fort symbolique - comme si Jarry se contentait de le résumer en renvoyant au principe d'identité des contraires et à sa démonstration effective.

La conclusion du *Fragment de dialogue...* nous informe seulement que "*le tétragone de Sophrotatos, se contemplant soi-même, inscrit en soi-même un autre tétragone, qui est égal à sa moitié, et le mal est symétrique et nécessaire reflet du bien, qui sont uniment deux idées ou l'idée du nombre deux*". Certes, il y a de manière un peu absconse encore une parodie du mythe des androgynes, puisque tout semble se faire en soi et par soi. Le point le plus marquant que nous relevons est cette décision, ou tout au moins ce constat, de se résoudre à la fugacité des *apparences.* Le mal est dit *symétrique* et *nécessaire reflet* du bien. Les idées sont donc ramenées exactement au même degré que les perceptions, comme si les deux s'annulaient dans leur parfaite réciprocité et leurs caractères diamétralement opposés. Telles le bâton-à-physique, diamètre d'un cercle sans circonférence, deux réalités se font donc face, et il n'est pas possible, même pour le 'pataphysicien, d'en préférer l'une à l'autre, puisqu'elles se valent strictement.

Faire signes...

Entre matière immatérielle et surexposition du corps dans tout ce qu'il porte de plus vils instincts, nous sommes bien en peine de caractériser proprement le statut occupé exactement par la corporalité chez Jarry. Lorsque le symbole prend systématiquement corps, l'inétendu par définition et principe, devient commensurable : l'ultime chapitre du *Faustroll* n'est autre que le calcul de *la surface de Dieu.* Le résultat en est "*Donc,* définitivement : *DIEU EST LE POINT TANGENT DE ZERO ET DE L'INFINI.* La Pataphysique est la science..." De fait, le point mathématique est quelque chose, il appartient au plan, mais il n'a pourtant ni dimension ni volume.

L'abstraction semble l'emporter. Elle ne nous paraît pas, dans la conception jarryque, se réduire au statut conféré communément à l'idée. La pensée ne s'y réduit pas univoquement en un fruit de la raison pure. A propos de sa relation avec l'être, l'action lui est tenue

pour supérieure. Lors, nous concevons difficilement l'action, sinon en une acception purement logique, hors d'une quelconque matérialité. L'usage jarryque du signe oblige à envisager autrement cela. En soi, tout signe est abstrait, mais lorsqu'il illustre une tournure allégorique, ou plus simplement un tour concret du discours, il procède chez Jarry d'un supplément d'abstraction. *Les Pataphysiques de Sophrotatos l'Arménien* le manifestent : "*Et je découvris une femme entre deux satellites noirs, ouvrant ses cuisses comme le lambda ou la figure d'un pairle renversé*"[36]. Le pairle, figure héraldique, ne saurait en son domaine d'origine (le seul qu'on lui connaisse en outre), se plier à l'identité des contraires. Il est précisément un signe univoque.

Pourtant Jarry le malmène sans crainte. Rappelons que cette figure a forme d'un " Y ". Elle est assimilée par Jarry au tau, seule forme vraisemblable de la Croix selon lui, si l'on veut que les deux bras d'un homme en atteignent les extrémités. Nous nous souvenons que la Croix, Dieu, le Diable et le phallus sont identifiés les uns aux autres. Ainsi, l'image quasiment pornographique qu'évoque Sophrotatos assimile l'ouverture des jambes de la femme, telle une *Origine du monde* ignorée, au symbole phallique. Cela procède de sa propre inversion, de même que la suite de la formule : "*Et je vins au-dessus de cette femme, et son odeur était celle de l'ivoire grec mouillé dans les temples*". L'ivoire comporte chez Jarry une importante charge sexuelle, souvent décrit comme "courbé", voire "courbé en l'air", particulièrement au cours des *Minutes de sable mémorial...*

Et Sophrotatos poursuit le récit de sa connaissance de la femme, connaissance acquise, nous le constatons, ainsi que le note Mathetès, "*par le moyen de lignes tirées en différents sens*". Chez Jarry, l'érotique se démontre donc *more geometrico*, selon une méthode que Descartes répugnait quelque peu à employer pour l'éthique.

"*Mais parce qu'elle me reçut en un gouffre très ample, et que je n'en pus trouver le fond, Semblable au promontoire qui enfonce un phare, comme un bougeoir au bout des bras, vers*
le zénith impénétrable,
Elle ne me fit point plaisir, et le vent ne balaya point de feuilles vers les autres."

D'après les premiers vers de ce texte, il est possible que la femme en question soit Ganymède en personne. Or, Ganymède est bien un

---

[36] in *O.C.P.*, tome. I, pp. 265 à 266 ; nous ne relevons pas outre mesure l'allusion explicite à *l'Apocalypse* que détourne Jarry - cela nous éloignerait trop d'un propos déjà ardu à synthétiser.

garçon ! Au Moyen âge, certes, il symbolisait l'amour homosexuel, avant d'être, particulièrement à la Renaissance, assimilé à la montée de l'âme vers l'absolu. Le texte est sans réelle ambiguïté : "*Et je vins au-dessus de Ganymède chevauchant l'aigle, moi-même mené par un hibou*". Quoi qu'il en soit, étreinte homosexuelle ou procession de l'âme, aucune de ces options ne s'avère satisfaisante : aucun plaisir n'est éprouvé.

Le second volatile évoqué est en outre un des symboles phalliques récurrents des *Chants de Maldoror*. L'ouvrage est bien connu d'Alfred Jarry. Il le cite comme l'un des vingt-sept livres pairs de la bibliothèque du docteur Faustroll, c'est-à-dire qu'il s'agit d'un des ouvrages fondamentaux. Enfin, la subversion, le renversement de tous les codes et de toutes les frontières entre Être, matière, idée, pensée, sensible ou intelligible, connaissance, spéculations ou divagations est effectif à partir du moment ou nous comprenons que ces vingt-sept livres remplacent volume pour volume, page à page ou ligne à ligne - corps à corps ? - les vingt-sept livres de la *Bible*.

* * *

Si "*Le R.P. Ubu de la Cie de Jésus*" est l'auteur de *César-Antechrist*, selon Ibicrate le Géomètre, et que le fragment est traduit par le docteur Faustroll, sous la plume de Jarry soi-même, alors la *Bible* peut être remplacée par d'inédits évangiles du Diable, le corps et la matière par l'inétendu, toute science par la 'pataphysique. De fait, dire que l'Être est sphérique, c'est entendre que le bâton-à-physique est immobile - ce qui lui est demandé régulièrement. La rondeur deviendrait alors exclusivement géométrique, et non mesurable. Bâton, cercle ou sphère seraient à nouveau manifestés par l'absence de circonférence. Limite sans matière, plénitude sans plus de contenu que de contenant, mais sur manifestation du signe, pour la 'pataphysique, tout ce qui est rationnel s'avère réel, mais seulement en un certain sens, peu importe lequel.

De fait, c'est un personnage éminent de la dramaturgie jarryque, lui-même résumé à un ventre assez innommable qui devient l'auteur d'un livre consistant originellement en une pièce. Alfred Jarry semble en cela refuser tout autant qu'il la revendique l'appartenance de ce texte au genre théâtral. Ce sont les caracté-

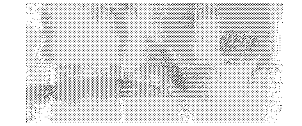
ristiques proprement dramaturgiques qui lui permettent de nier la théâtralité même de la textualité, démonstration mise en abîme de l'exclusive existence du signe, et de sa précarité.

L'érotique chez Jarry, c'est-à-dire la transposition littéraire, sinon littérale, du corps, est parfaitement, ouvertement et symboliquement réversible. Selon le préambule de la conclusion d'*Être et Vivre*,[37] "*Tout meurtre est beau : détruisons donc l'Être. - Par la stérilité. Tout organe au repos s'atrophie. L'Être est Génie : s'il n'éjacule point, il meurt. Mais les Œuvres exsautent les barrières, quoique je dédaigne de leur tendre, à leur chute, grâce à ma voix l'anxiété des tympans d'autrui. Par le stupre ; inconscient avec l'ambiance et la fréquentation des Hommes, la lecture des Œuvres et le regard circulaire des Têtes.*" Cette fois-ci, c'est Jarry en personne qui s'exprime, et non Faustroll, Ubu, Sophrotatos ni Ibicrate. Enfin, cette lecture charnelle des chefs-d'œuvre s'avère nécessaire puisque "*Là-bas, sur les étagères, ils ne vivent point, mais leur pensée ne récite-t-elle point à leur - qui seul peut comprendre - Génie, sur les trois cercles stridulents de l'ivoire de leur ventre irréel ?*"

Matthieu Georges enseigne les Lettres Modernes en collège. Auteur, compositeur et interprète, il prépare un doctorat sur les rapports possibles entre philosophie et 'pataphysique.

---

[37] **Citée en partie déjà dans notre étude des rapports possibles entre métaphysique et 'pataphysique.**



Entretien avec
Henri Meschonnic
propos recueillis par Michèle Atchadé

Judéité / germanité

Cette seconde partie de notre entretien avec Henri Meschonnic portera sur Martin Heidegger, Paul Celan et Marina Tsvetaeva à travers les relations qu'ils entretiennent avec les termes de judéité et germanité.

Le triptyque

Michèle Atchadé : De quelle manière envisagez-vous votre rapport à Martin Heidegger, à Paul Celan, qui m'intéresse tout particulièrement, et à Marina Tsvetaeva ? Ce sont trois écrivains et penseurs qui parlent allemand et russe pour la troisième, quels rapports entretiennent-ils avec la judéité ?

Martin Heidegger

Henri Meschonnic : Trois relations qui se recoupent parce que vous les réunissez. Mon problème, parce que j'ai voulu les exprimer dans mon livre *Le Langage Heidegger*, c'est qu'on ne peut pas séparer le poème et le politique, et que jusque là on avait affaire à deux types de séparation. C'est pour ça que, je le dis expressément, je n'ai pas fait un livre contre Heidegger, au sens où je ne me suis pas rangé dans les anti-heideggériens. Parce que les anti-heideggériens donnaient pleinement raison aux heideggériens, en ce sens qu'ils réunissaient le philosophe et le nazi, et qu'ils ne voyaient en fait que le nazi. Réponse des heideggériens et de Derrida, parce que Derrida est de ceux là, c'est un heideggérien (le propre d'un heideggérien est de commencer par dire : "je ne suis pas heideggérien.") - la postulation tout à fait légitime de ne pas confondre le philosophe et le nazi. Et donc en ce sens je leur donne raison, je serais avec les heideggériens contre les anti-heideggériens, si je m'étais arrêté là. Ils ont raison de vouloir qu'on ne fonde pas le "grand penseur" et le "petit nazi". Cela dit, je sors des deux camps parce que dans les deux camps on ne tient pas le rapport entre le

poème et le politique. Il y a deux façons différentes de l'escamoter, et je n'ai pas voulu escamoter ce qui me semble être le plus intéressant, la difficulté.

Ce qui fait que, à ma connaissance et dans la mesure où je travaille d'une certaine façon sur ce que j'appelle une "poétique de la philosophie", que la philosophie ne fait pas, et une "théorie du langage" que la philosophie ne fait pas, je ne peux qu'être critique. Ce que je ne sous-estime pas, c'est qu'il y a une très grande force dans la pensée de Heidegger, mais à mon sens cette force est une force polémique et pas critique. A mes yeux, Heidegger n'est pas un philosophe critique, alors que Wittgenstein, par exemple est un grand philosophe critique, au sens où Wittgenstein invente des problèmes philosophiques. Heidegger est un très grand connaisseur de la scolastique médiévale, et je dirais que c'est presque un grand théologien. En même temps, c'est aussi un "expressionniste allemand". J'ai constaté d'ailleurs que même certains heideggériens interloqués et surpris de la qualification ne la rejetaient pas. Mais il est vrai qu'Heidegger est un expressionniste au sens où il a un très grand sens du tragique allemand. Un ressentiment dans tous les sens du mot d'ailleurs. Un sentiment et un ressentiment, d'où une très grande pensée du ressentiment au sens de Max Scheler, une pensée de la haine. Il y a vraiment de la haine chez Heidegger. C'est un penseur de la haine. Eh bien, cette pensée de Heidegger, c'est avant tout une phobie. Il y a une phobie du sujet, c'est pour ça que je ne sépare rien chez lui, ni entre le poème et le politique, ni les premières œuvres des dernières. Donc je le lis dans sa propre continuité. Or dans ses toutes premières œuvres, c'est quelqu'un qui a une phobie de la psychologie et qui rejette, du coup, toute pensée du sujet. Et il se jette dans une essentialisation généralisée. L'essentialisation du sujet, c'est l'être. Ce qui fait qu'il n'y a plus d'individu et son rapport à la poésie est tel, qu'il s'agisse des poèmes de Trakl ou d'autres, qu'il se débarrasse du poète...

Il croit qu'il se débarrasse du poète parce qu'il se débarrasse de l'histoire littéraire, mais c'est dérisoire, c'est son attitude qui est dérisoire. Il y a toute une série de rejets ; rejet de l'histoire littéraire, rejet de la poétique... rejet de tout ce qui fait les sciences humaines parce que ce qu'il lui faut, c'est... avoir l'être. Il veut tout avoir. Il veut l'être et il veut l'avoir. Là je joue sur les mots, mais il n'y a pas que les heideggériens qui ont le droit de jouer sur les mots. Et donc, il essentialise le sujet et là il est sans arrêt dans l'indicible ou il est en train de s'appro-

cher indéfiniment, évidemment de l'indicible. L'être ne peut pas se dire, ou alors on retombe dans l'étant, on retombe dans le vieux propos que "*l'être se dit de manière variable*". Et on retrouverait toute la pluralité du concret et du réel empirique. Non, lui, il lui faut l'essence. Il lui faut l'essence du langage, il lui faut l'essence du sujet, il lui faut l'essence de la poésie, et il lui faut l'essence du politique. Et il a identifié le national-socialisme avec l'essence de la germanité, l'essence de la germanité avec l'essence de la philosophie. Ce qui fait qu'aucun philosophe, même plus ou moins heideggérien, et aucun heideggérien n'est aussi heideggérien même aujourd'hui que Heidegger lui-même, parce que tous les heideggériens, à commencer par Lacoue-Labarthe, sont obligés de le couper en deux. Ils enlèvent la partie pourrissante et pourrie, c'est-à-dire qu'ils enlèvent le "petit nazi" et qu'ils gardent le "grand penseur". Mais le grand penseur chez Heidegger, s'il y a un grand penseur, c'est un grand penseur de tout, y compris un grand penseur du politique et un grand penseur du poétique. Donc, à partir du moment où ils le coupent en deux, ils n'ont plus le grand penseur ; ils n'ont qu'une moitié de grand penseur, ou plutôt ils n'ont qu'un moignon de grand penseur, un substitut de grand penseur. Ils n'ont qu'un *ersatz* de pensée en réalité.

Et donc, ce sont des "pense-petit" à côté du grand penseur qui a dit d'ailleurs, je le cite : "*Qui pense grand doit se tromper grand* ". "*Wer gross denkt, muss gross irren* ", eh bien effectivement il s'est trompé grand. Mais c'est parce qu'il pensait grand. Donc globalement, on ne peut pas faire de la petite monnaie heideggérienne, c'est tout ou rien. Et quand je dis tout ou rien, je veux dire, c'est lui qui pense le tout ou rien. Et donc le tout du politique. C'est ce qui fait qu'à ses yeux, le nazisme n'a été qu'une réalisation incomplète de son essentialisation de l'Allemagne. Du fait que seul l'allemand était la langue philosophique. Et effectivement aucun philosophe contemporain finalement n'affronte comme il l'a fait le problème du rapport entre la pensée et la langue. Pour lui c'était clair, la langue grecque avait créé la philosophie grecque, et il n'y avait que la grecque qui était philosophie, sauf que en héritage direct, l'allemand était la langue de la philosophie. Ce qui fait qu'il disait à Victor Farias qui était son assistant... et je le mentionne parce que je le tiens de tradition orale, et la tradition orale doit être mise par écrit. Et donc je tiens à coucher par écrit ce que Victor Farias m'a lui même raconté. Vous vous rappelez qu'en 87 il y avait eu l'affaire du livre de Victor Farias *Heidegger et le*

nazisme. Nous étions chez le même éditeur. J'avais déjeuné avec notre éditeur et Victor Farias m'avait raconté qu'il était assistant de Heidegger. Il est espagnol, ses enfants parlaient, parlent espagnol. Et Heidegger lui demandait un jour : "*Quelle langue parlent vos enfants ?*" Et lui avait répondu : "*l'espagnol*". Réponse de Heidegger : "*Quel dommage, ils n'auront jamais accès à la pensée.*" Et il faut le dire, il faut le dire pour les heideggériens qui sont des "pense-petit", et il faut écraser les "pense-petit". Il faut être absolument intolérant envers les "pense-petit". Et je suis absolument intolérant. Il n'y a pas de liberté pour les ennemis de la liberté. Et s'il y a quelqu'un qui est un ennemi de la liberté, c'est bien Heidegger. Et je reprends exprès la phrase de Saint-Just. Absolument, il faut être terroriste dans un monde qui est le monde du marais, le monde des "pense-petit". Et c'est pour ça que la phrase de Heidegger est superbe. Et elle est bien la phrase d'un grand penseur. De quelqu'un qui se trompe en grand aussi. Parce qu'évidemment, la pensée est plurielle et c'est le rapport entre la langue et la pensée qui est un très beau problème, et vraiment un problème philosophique.

Et je ne peux que constater, du point de vue de la poétique, que les philosophes sont les premiers à ne pas le penser ce problème philosophique. Et pour ça il ne faut qu'un tout petit exemple que j'ai déjà mentionné dans une séance de travail de l'école doctorale. C'est dans Spinoza, *l'Ethique* V proposition 30. "*Le sujet sait qu'il est en Dieu*", dit Spinoza et en latin, ça donne "*se in Deo esse*". "*Il sait qu'il est en Dieu*" est une proposition infinitive. L'énoncé dit qu'il est en Dieu, mais les signifiants, du point de vue de la signifiance prosodique et rythmique, disent le contraire. Ils disent une paronomase. Ils disent que le sujet "se" est à l'intérieur de l'être "esse". Il y a donc un rapport de vase communicant entre le sujet et l'être et il dit que Dieu, "*in Deo*", est inclus entre "*se*" et "*esse*". Il dit donc le contraire, le signifiant, de ce que dit le signifié. Il dit que Dieu est dans le sujet, et pas le sujet en Dieu. Ce qui montre que Spinoza invente sa pensée en latin, qu'il y a donc une poétique de la pensée. Or, je constate que Deleuze et d'autres philosophes américains ou d'autres spécialistes de Spinoza, la plupart du temps, quand je les lis, commentent Spinoza en traduction. A partir de là, si vous lisez Platon en traduction, vous n'êtes pas philosophe. J'ai rencontré il y a très peu de jours une philosophe qui me disait : "*Mais, il y a* Acheminement vers la parole". C'est la traduction de Fédier. *Unterwegs zur Sprache* ne signifie pas en allemand

acheminement vers la parole. Mais si on lit heideggériennement Heidegger comme Merleau-Ponty voulait qu'on lise phénoménologiquement la phénoménologie, eh bien on est obligé de reconnaître que ça ne marche pas comme ça.

Il y a une poétique de la pensée, et c'est elle qui pose le problème, alors, de ce que j'appelle le continu, c'est-à-dire d'une question qui jusqu'ici n'est à trouver que comme question, n'a été inventée à ma connaissance comme question que par Humboldt. Et c'est là que je situe mon travail, dans une lignée qui n'est pas vraiment une lignée, parce qu'il n'y a que des discontinuités dans la pensée du continu. Alors qu'il y a une continuité dans la pensée du discontinu. Et donc en un sens, la lignée que je tracerais pour la pensée du continu dans le langage, ce serait la lignée Humboldt, Saussure, Benveniste. Avec également l'anthropologie linguistique américaine, Boas et Sapir. Parce qu'il s'agit de se demander si et comment ce qui a été écrit et pensé dans une langue, doit quelque chose au fait que ça a été écrit dans cette langue-là et à cette époque-là de cette langue, et réciproquement si ce qu'on sait de cette langue, telle qu'on la connaît avec son histoire, doit quelque chose, et quoi, et comment, à ce qui a été écrit en elle, par elle, avec elle et même contre elle. Et ça, c'est une question devant laquelle la linguistique est analphabète, parce que la linguistique, toutes les linguistiques que je connais, sont des linguistiques du discontinu et il y aurait à penser une linguistique du continu, c'est-à-dire une poétique.

Corps et voix : ce qui reste du corps dans l'écrit.

On a cru aborder ces choses là en distinguant l'extra-linguistique et l'extra-verbal, donc les choses de la voix, du geste etc... Des psychologues, des linguistes ont bien étudié ça maintenant. Et c'est vrai qu'il y a un continu empirique assez facile à reconnaître. Et déjà Marcel Mauss, dans un article célèbre, de 1937, je crois, sur les techniques du corps, avait vu ces choses là ; telles que les gestes de politesse, les façons de dire "oui" et "non" avec la tête ne sont pas les mêmes selon les cultures, selon les individus. Ce n'est pas ça le problème du continu. Enfin, ça en fait partie, c'est un secteur du continu. Mais c'est un secteur relativement facile. Pour moi, le difficile dans la pensée du continu, c'est ce

"(...)le difficile dans la pensée du continu, c'est ce qui reste du corps dans l'écrit."

qui reste du corps dans l'écrit.

Or, on est dans une époque où l'existence même de la psychanalyse a produit un double effet assez curieux. C'est d'une part, faire reconnaître le corps. Il y avait même une revue il y a quelques années chez Maspero, *Quel Corps !* Il y avait un très bel article de Foucault sur le corps. La psychanalyse a rendu une certaine... corporalité... une certaine signifiance au corps, au rôle du corps dans l'hystérie par exemple. Mais il y a un autre effet qui est contradictoire. C'est que la psychanalyse, à mon sens, empêche de penser le corps dans le langage. Parce que la psychanalyse s'est surtout consacrée à un corps allongé sur un divan et à quelqu'un en train de parler. Moyennant quoi, malgré cette écoute qui dure depuis un siècle, la psychanalyse n'a toujours pas de théorie du rythme. Et je sais que la psychanalyse s'intéresse beaucoup à la voix, mais pour moi le problème, *c'est ce qui reste de la voix dans l'écrit : qu'est ce qui reste du corps dans l'écrit ?* Et je pose que la psychanalyse se borne à métaphoriser le corps. Et donc à alléguer le corps.

On n'a jamais autant parlé du corps mais, à mon sens, on continue de n'en rien dire. Ou, c'est comme si on n'en disait rien, parce qu'il n'y a pas de conceptualité. De même que le rythme est pour moi une contre-cohérence du signe, il faut fonder, inventer une pensée et une analytique qui soit une contre-cohérence de cette absence du corps. Et donc, d'une certaine façon, on pourrait dire, fonder une poétique dans la psychanalyse, ou mieux, construire un rapport entre la poétique et la psychanalyse qui à l'heure actuelle n'existe pas.

Les psychanalystes sont des analphabètes du corps-langage, comme les philosophes, devant la poétique. Donc, ils se posent encore des questions d'illettrés. Par exemple des questions sur la lettre. Et dans la mesure où l'hébraïsme est à la mode, eh bien j'entends des questions qui éveillent le comique de la pensée. Des questions sur la lettre, mais la lettre, qu'elle soit ronde ou carrée, la lettre n'est pas l'unité véritable du langage. Pas plus que le mot. C'est le discours qui est l'unité. Et même je dirais c'est le rythme et la prosodie, et c'est le continu, qui est pour moi l'unité véritable du discours.

Et donc, je ne peux que récuser, aussi, ou critiquer, plutôt, la pragmatique. Parce que la pragmatique est un logicisme qui ne connaît que les mots. Il y a des choses très intelligentes qui ont été écrites sur le mot *mais,* mais la pragmatique inclut une phrase de Austin qui est un péché rédhibitoire. Il met la poésie parmi les "emplois parasitaires du langage". A partir de là, la pragmatique est débile, c'est-à-dire imbécile, au

sens étymologique du mot. Elle est sans force devant la nécessité de penser la force du langage. C'est pour ça que je fais du rythme la notion centrale de mon travail et la notion centrale du continu. Penser le continu, écrire le continu, traduire le continu, et *le continu c'est plusieurs choses ; c'est l'implication réciproque entre le corps et le langage jusque dans l'écrit* et à ma connaissance, ça ne peut être que par une pan-rythmique, que par la subjectivation générale et maximale d'un discours, d'un système de discours. Ça c'était le continu interne au langage.

Avec le continu, il n'y a plus exactement les six paradigmes du signe parce qu'ils sont transformés par la pensée du rythme. Je n'ai plus la série des six dualités, avec une pensée du continu. Par exemple au lieu du paradigme anthropologique qui oppose l'oral à l'écrit, je reconnais qu'il y a de l'écrit, qu'il y a du parlé et qu'il y a de l'oral. Et je peux donc déconfondre le parlé et l'oral. Le parlé, c'est très simple, c'est l'élément phonique oral et auditif. Bien sûr "oral" au sens de prononcé par la bouche. Alors il vaudrait mieux dire buccal et auditif. Mais ça laisse une case pour penser, ce que j'ai déjà posé dans *Critique du rythme*, et c'est ce que j'appelle l'oral ou l'oralité, le primat du rythme et de la prosodie dans le mode de signifier.

Ce qui permet de reconnaître que l'opposition des ethnologues entre les civilisations écrites et les civilisations orales est une ineptie qui bloque la pensée. Sans compter que "l'Afrique, continent sans écriture" est un mythe. On le sait depuis pas mal de temps. Mais surtout, ça permet de reconnaître, qu'y compris dans des civilisations dites écrites, eh bien Rabelais est oral. Or si je prends le binaire oral/écrit, ça a des effets pervers, par exemple ça permet de croire que Céline, c'est oral, alors que Céline, c'est l'imitation du parlé. Et même d'ailleurs l'auteur d'une poétique de Céline a montré qu'il y avait du faux parlé, du parlé imprononçable, du parlé que même dans le parlé le plus familier et le plus populaire personne n'a jamais parlé. C'est du fabriqué, c'est même parfois du toc le parlé de Céline. Alors que Rabelais est oral. Mais du coup, on oppose Céline à Proust. En croyant que Proust c'est complètement écrit, et que Céline, c'est oral. Mais il suffit de lire à voix haute Proust. Bien sûr que c'est oral. Alors on peut même inverser le cliché, ce qui alors implique une théorie du sujet et une réflexion sur la théorie des sujets, ce qui détruit un autre paradigme du signe. Le paradigme social. L'opposition de l'individu et du social.

Je suis obligé de reconnaître une douzaine de sujets. Je dirais même plus, treize à la douzaine. Il y en a beaucoup plus que ça. Et je ne suis

même pas sûr d'avoir fini de compter. Il y a le sujet philosophique bien sûr. Mais ce sujet philosophique, il se diversifie en toute une série de sujets qu'il ne faut pas confondre, parce que chaque fois qu'on fait une confusion, il y a un effet politique qui se déclenche. Et poétique aussi. Et donc je distingue un sujet du bonheur, par exemple chez Diderot dans *l'Encyclopédie*. Heidegger ne voit même pas qu'il y a un sujet du bonheur, et pour lui le sujet philosophique est immédiatement le sujet de la conquête des choses, de la domination technique, et de la domination des autres. Donc le sujet du colonialisme occidental. Or, moi, je pose que ce sont autant de sujets distincts, qu'il y a bien sûr le sujet de la connaissance des objets de connaissance abstraits. Ce n'est pas le même que le sujet de la connaissance des autres êtres humains, qui est l'inventeur du regard ethnographique. Or le sujet du regard ethnographique n'est pas le même que le sujet de la domination des autres. Ce n'est pas le même que le sujet de l'invention technique, de la domination des choses. Ce n'est pas le même que le sujet du bonheur, qui n'est pas le même que le sujet de la conscience de soi, qui n'est pas le même que le sujet locuteur de la langue. Qui n'est pas le même que le sujet du discours. Et évidemment arrive le sujet freudien, qui lui a été historiquement la contestation majeure du sujet philosophique. Mais tout se passe dans le monde actuel comme s'il n'y avait que, et c'est là une expression qui est significative, la "question du sujet". Comme s'il n'y avait qu'un sujet. Et quand on dit le sujet, en fait, c'est le sujet philosophique contesté par le sujet freudien.

Et si je fais la liste de tous ces sujets, il y en a un que j'ai oublié, et qui est absolument capital, c'est le sujet du droit. C'est à l'article 1 de la Déclaration des droits de l'homme de 89. Il est absolument capital de le distinguer. Parce que si on ne le distingue pas, on confond deux critiques différentes du sujet philosophique, mis à part la critique du sujet freudien. Il y a la critique heideggérienne qui, elle, est un amalgame de tous ces sujets et, comme elle amalgame tous ces sujets dans la fameuse question de la technique, elle met ensemble, de manière syncrétique, plusieurs modernités différentes dans la "modernité", y compris la modernisation technologique, avec la démocratie, le capitalisme et l'impérialisme occidental. Et c'est ce syncrétisme qui est rejeté et qui est encore aujourd'hui rejeté par un certain nombre d'idéologues du tiers-monde, par exemple de la créolité. Je pense à Edouard Glissant qui pose que la modernité, ça ne concerne pas les descendants des esclaves. C'est textuellement ce que dit Edouard Glissant. Et la

démocratie non plus. C'est une affaire de Blancs. Pourquoi on peut dire ça ? Eh bien, c'est précisément parce qu'on a l'amalgame que je viens d'énoncer. Autrement dit, le rejeter, c'est l'admettre, donc le maintenir. Alors qu'il suffit de distinguer le sujet du droit... Et il est vrai que le sujet du droit n'énonce pas une réalité. Les hommes de 89, les bourgeois de 89, savaient très bien que les hommes ne naissent pas libres et égaux en droit. Mais ils ont énoncé un impératif catégorique sur un mode kantien. C'est à la fois éthique et politique et, en tant qu'éthique et politique, c'est un universel. Ce n'est pas une affaire de Blanc, c'est quelque chose qui devrait exister et ça ne concerne pas seulement le devenir des démocraties occidentales. De fait c'est un problème d'impératif catégorique. Autrement dit, c'est un universel du politique. Et c'est un universel de l'éthique indissociablement. Alors si je les distingue, ça me permet maintenant de faire une autre critique des catégories des Lumières qui ne se confond plus avec cette heideggerianisation. Pourquoi ? Eh bien parce que je rejette et je critique l'hétérogénéité des catégories des Lumières. Et cette hétérogénéité, d'une certaine façon, a d'abord donné les sciences humaines du XIXème et du XXème siècles. Et il est vrai que quelqu'un comme Michel Foucault en a critiqué les effets politiques ; l'effet carcéral... Mais aussi, je ne peux plus penser dans Foucault la folie par exemple, parce qu' à mon sens la façon dont Michel Foucault pense la folie est trop liée à Bataille, à une représentation uniquement politiste de la folie, qui ne tient aucun compte si je peux dire de l'intériorité du fou, du malade mental. D'où une analyse qui est pour partie vraie et pour partie injuste de l'institution psychiatrique uniquement vue comme exclusion. Comme s'il n'y avait pas d'intériorité de la souffrance du fou.

Et alors là je ferais une comparaison qui peut paraître incongrue. C'est la comparaison entre le juif et le fou, parce que le juif sartrien est exactement comme le fou de Foucault. Le juif de Hegel et de Sartre dans les *Réflexions sur la question juive*, il n'est que la question juive ; c'est-à-dire qu'il n'est que l'effet de l'antisémitisme, il n'a aucune intériorité. Il n'y a pas d'intériorité du fou pour Foucault. Et cette comparaison produit un certain effet de théorie comme dit Bourdieu. Alors cette critique de l'hétérogénéité des Lumières par la poétique peut, à ce moment là, être une critique de Heidegger. Heidegger représente un immense enjeu, d'abord parce qu'il s'est mondialisé. Du Japon aux Etats-Unis, il y a une heideggérianisation de la pensée, y compris sous des formes que je qualifierais de "douce", comme on dit

“une drogue douce”. Par exemple à travers Derrida et à travers le déconstructionnisme américain. C'est une drogue “douce”, mais c'est à l'arrière-plan, une essentialisation et un rejet de la pluralité et de l'historicité radicale du sens et des œuvres. Et c'est au nom de cette historicité radicale que je fais cette critique de Heidegger.

Paul Celan

Maintenant le rapport à Celan et à Marina Tsvetaeva se situe sur un autre front, comme on disait dans les années 20, sur le front de l'art. Le rapport à Celan, pour moi, est double. Il a commencé par une critique de traduction, c'est-à-dire une critique de la poétisation comme effacement de la poésie. C'est ce que j'ai critiqué, et je l'ai fait avec une rigueur qui m'a mis au banc de la parisianité il y a déjà longtemps. Mais c'est aussi le début d'un autre problème, que j'appelle “l'effet Celan”. Ce qui fait que j'ai été amené à proposer qu'on distingue par exemple Mallarmé en tant qu'œuvre, de “Mallarmé” que je mettrais entre guillemets, le nom de Mallarmé, parce qu'à partir des années 60, il y a une mallarméïsation de la poésie française. Il y a cet effet là dans la traduction de Celan par Du Bouchet et son équipe. Avec Paul Celan, on retrouve un effet différent qui est complexe à analyser, parce qu' il y a des clans très opposés les uns aux autres parmi les celaniens, si je peux dire. Moi, je n'en suis pas, je ne suis d'aucun clan et je ne suis pas celanien. J'ai beaucoup d'admiration pour l'œuvre de Paul Celan, et c'est plus qu'une admiration, c'est une sorte de proximité affective que suscite la lecture des poèmes de Celan, je pense pour n'importe quel lecteur, parce qu'il a une très forte charge émotionnelle effectivement. En même temps qu'il y a une invention et une réinvention exceptionnelle de la poésie. Mais malheureusement, il y a aussi quelque chose qui vient parasiter cette lecture, ou qui socialement en fait partie, c'est, d'une part le rapport à Heidegger, la rencontre avec Heidegger. C'est l'extermination des juifs d'Europe par les nazis et je ne dis pas la Shoa. Et aussi un élément que je ne suis pas sûr de bien comprendre, mais que je constate.

Il y a un phénomène français de Celan qui à ma connaissance n'existe pas en Allemagne. De même qu'il y a un phénomène Lorca. Bien des Espagnols m'ont dit que Lorca pour eux n'est pas ce qu'il est en France. Ils préfèrent Machado. Peu importe, la question n'est pas celle du phénomène Lorca en français, mais il y a un phénomène

Celan en France. Je ne sais pas très bien comment l'analyser, sinon que, j'y vois un effet de repoussoir.

Par exemple, dans l'ensemble des textes rassemblés, en 95 par Bernard Noël sous le titre *Qu'est-ce que la poésie.* C'était l'année du centenaire d'Eluard. On nous tue avec des centenaires et des célébrations. En tous cas, on tue la poésie et on tue la pensée avec le célébrationisme. On pense à dates fixes, ça veut dire qu'on ne pense pas. Eh bien j'ai constaté qu'on jouait Celan contre Paul Eluard. Que bizarrement on fuyait ce qui reste à affronter dans la poésie des années 20, parce que pour moi on se débarrasse d'Eluard, comme on se débarrasse, mais pas de la même manière, d'Aragon. On se débarrasse de la guerre froide, du stalinisme, des mauvais poèmes des années 50, de l'Ode à Staline et toutes ces choses là. Mais malheureusement, ça produit une certaine inculture et une perte de sens de l'histoire qui est toujours dommageable en poésie, parce que si la poésie n'est pas une critique de la poésie, ce n'est pas de la poésie. Or c'était bien une formule d'Eluard. Tous ces Dada-surréalistes sont nés presque en même temps, ils étaient jeunes en même temps, ils ont survécu en même temps à la guerre de 14-18. Eh bien effectivement ça a donné Dada et le surréalisme, qui est très édulcoré par rapport à Dada. J'ai été convoqué à plusieurs colloques pour réfléchir et donc finalement relire Tzara, Breton, Aragon, Eluard, Soupault. Seul effet bénéfique des célébrations. Ce qui saute aux yeux si on relit les textes des années 20, c'est la force du refus, la fraîcheur. Ces textes n'ont pas vieilli et il y a en eux une activité qui continue d'être une activité. Pourquoi ? C'est que dans les manifestes de Breton, mais aussi d'une façon beaucoup plus sarcastique dans les manifestes de Tzara, il y a une postulation inséparable du poème, de l'éthique, et du politique. Autrement dit un rejet complet de la modernité au sens philosophique. Et ça c'est beaucoup plus proche de Baudelaire. C'est ce que j'ai essayé de montrer aussi dans *Modernité, modernité.* Et il y a là quelque chose que cache non pas Celan, mais l'effet "Celan".

Alors maintenant qu'est ce qu'il y a comme autre élément, parce que si on gratte c'est purulent. Je dirais, on touche à de l'hébraïsme et à du judaïsme et à quelque chose que je ne supporte pas, c'est l'effet mode du judaïsme qui comporte aussi un certain misérabilisme. Alors on n'arrête pas de répéter "Faut pas oublier", mais à force de répéter "Faut pas oublier", il faudrait savoir ce qu'on fait de la mémoire. La mémoire joue un rôle d'écran ici très curieusement. Du coup certains

donnent dans ce qui me semble une perversion assez affreuse, que j'appellerais une déviation politiste et démagogique qui consiste à réagir contre une prétendue captation de la "Shoa" (et alors j'emploie le mot exprès). Mais il est vrai qu'il y a aussi une captation du misérabilisme, de l'enseignement qui en résulte pour ne pas oublier. Et certains y réagissent de manière anti-sioniste et antisémite. C'est un néo-antisémitisme à travers l'anti-sionime. C'est tout à fait ce qui se passe par exemple dans le livre d'Alain Brossat, *l'Epreuve du désastre*. Il n'est pas le seul. C'est un phénomène d'époque. Il y a là une puanteur d'époque. J'emploie exprès le terme puanteur, car il y a là une France des années 20, 30 qui sent mauvais. Il y a une mauvaise France. Cette mauvaise France n'a toujours pas été éliminée, à cause de la politique de De Gaulle, immédiatement après la libération pour des raisons politiques qui se justifiaient du point de vue de De Gaulle, mais qui ont eu malheureusement un effet très pervers qu'on a vu par exemple avec le procès Papon. Il y a certainement une mauvaise France qui n'a pas été éradiquée du tout. Donc, je me demande s'il n'y a pas des effets de mauvaise conscience, y compris d'un antisémitisme français.

Alors là, on touche à des choses délicates. Délicates au sens des hommes délicats. Giraudoux était un homme très délicat et il a quand même écrit *Pleins Pouvoirs*, qui est une chose qui n'est pas délicate du tout, qui est même ignoble. Et alors là, on touche à un problème qui effectivement nous éloigne de Celan, mais je suis obligé de généraliser parce que je pense que dans "Celan", il y a un point purulent de quelque chose de plus général, qui est le problème du rapport entre la littérature et l'éthique. On le voit très bien par exemple dans la question que pose Sollers, dans *La Guerre du goût* à propos de Céline : "Peut-on être un salaud quand on est un grand écrivain ?". Et il laisse cette question avec un point d'interrogation et il ne répond pas bien sûr. Mais du moment qu'il ne répond pas, la réponse est évidente. Si on est un grand romancier, on ne peut pas être un salaud. Voilà. Et comme ça on évacue un problème au lieu de le penser, au lieu de penser ce qui est difficile à penser, c'est-à-dire le rapport de continu entre l'éthique et la chose littéraire. On l'évacue. Donc je pose que là on ne pense pas et si on ne pense pas, c'est immédiatement les deux choses à la fois qu'on ne pense pas. On ne pense ni l'éthique, ni la chose littéraire. Et du coup, on reste avec le problème Céline. Qu'on pourrait, je ne dis pas résoudre, mais tenter au moins de penser, en réunissant les deux aspects de Céline dans une seule et même écriture, celle d'une

hystérie. Ce qu'en 1938 Arland et Gide appelaient du "lyrisme". Et donc on a là un cas qui est vraiment un cas au sens pathologique du terme des rapports entre l'éthique et la poétique et le politique, évidemment, on tient bien les trois choses et, avec le langage qui est en question, on tient les quatre. C'est toujours les quatre qui sont en question ensemble. Quand l'un n'est pas pensé, aucun des trois n'est pensé. Sinon de manière régionale et donc infirme. C'est contre cela que je réagis.

Alors maintenant, si on revient à Celan, je pense qu'il y a une mauvaise conscience vis-à-vis du juif, c'est-à-dire par rapport à sa représentation sous la forme de la question juive telle que la disait Hegel et que citait Sartre dans *Réflexions sur la question juive*, c'est-à-dire, le juif n'a pas d'histoire, puisqu'il n'est que l'histoire de son martyre, donc c'est une coquille vide, il n'y a que la question juive. Il n'y a pas de juif et c'est ce qui fait que d'une certaine façon on pourrait parler de l'utopie du juif. Parmi les livres que j'ai en train, il y en a un qui s'appelle *L'utopie du Juif.* Le Juif n'existe pas et il a beaucoup de raisons de ne pas encore exister. Donc il faut continuer de réfléchir là dessus et ce n'est pas en se réfugiant dans la bondieuserie, dans le confessionalisme, ce n'est pas en confessionalisant le juif qu'on peut penser la chose.

C'est un problème beaucoup plus intéressant que la bondieuserie traditionnelle. Et je pense que la théologie et les théologiens nous empêchent de penser précisément le rapport au divin et le rapport entre le langage et le divin. Ça peut paraître saugrenu, mais si je regarde le texte biblique et le fonctionnement du texte biblique, les premiers à le méconnaître sont précisément les religieux. Puisqu'ils le coupent en deux : la vérité d'un côté, la forme de l'autre. Et donc immédiatement, il n'y a plus le continu du rythme biblique et même s'ils sont archi-juifs, ils sont en pleine archi-erreur. Ils se trompent grand eux aussi. Alors voilà, il y a tout ça dans l'effet "Celan", sans compter que ce n'est toujours pas très bien traduit quand même. Mais ça c'est un autre problème.

Il y a tout de même les tentatives de Martine Broda ...

Oui, mais Martine Broda, malheureusement pour elle, croit qu'Antoine Berman est le penseur de la traduction et elle se trompe et donc, elle a honnêtement un peu amélioré la traduction de Du Bouchet, mais ça reste toujours...

Qui n'est pas une réussite, mais effectivement un effort inaccompli. C'est mieux que Du Bouchet, mais ce n'est pas un poème en français comme Celan fait des poèmes en allemand. Voilà. Pour des raisons qui lui sont propres. Moi, je réagis en lecteur des traductions. Et d'ailleurs, il n'y a pas que Martine Broda, il y a une pluralité de traducteurs maintenant. Là on se trouve devant un autre problème qui est celui de la poétique du traduire. Je renvoie à *Poétique du traduire* qui est sorti en 1999 chez Verdier et à *Traité du rythme* avec Gérard Dessons. Il est clair que je ne me débarrasse pas de Celan. Je ne me débarrasse pas non plus de l'effet "Celan", mais j'essaie de réfléchir. Récemment, j'ai réécrit deux choses sur Celan. Mais en fait, c'est surtout sur l'effet "Celan". Et c'est là dessus que je réfléchis de plus en plus, parce que c'est un effet poétique à la française et il y a certainement un rapport à une mauvaise conscience française.

Ce rapport au misérabilisme se combine avec la place prise par des livres de vulgarisation sur la cabale où on fait de la cabale amusante : comme quand j'étais petit, je lisais des livres de physique amusante. Et maintenant il sort chaque année un, sinon deux, trois, quatre livres sur l'hébreu à la portée de tout le monde où vous êtes immédiatement plongés dans la cabale, ce qui de la part de ces porte-paroles autorisés du judaïsme me semble contrevenir à une règle élémentaire et donc produire un effet étrange. C'est que justement dans la tradition juive, la cabale comme secret ne devait être accessible qu'à ceux qui avaient déjà longtemps étudié et pas avant l'âge de 40 ans à titre symbolique. Et évidemment en sachant l'hébreu, en connaissant bien les textes bibliques et tous les commentaires. Alors il y a un autre effet pervers de cette cabale mise à la portée de toutes les bourses, c'est justement que ça donne l'impression qu'on peut parler de l'hébreu et sans en avoir de contact direct. Et là le judaïsme, curieusement, produit aussi un autre effet pervers purement interne. Il tend à masquer l'hébraïsme. Parce que le religieux vient en avant dans la chose en question. Et le "religieux" est un terme qu'il faut ici employer parce que c'est quand même un degré bas de gamme du théologique. La théologie c'est une chose qu'il faut respecter. Je ne respecte pas le religieux, pour moi, c'est de la saint-sulpicerie. Et il y a donc une saint-sulpicerie juive qui me met très mal à l'aise et qui produit des effets d'irrationnel et voilà que de nouveau

le juif est un irrationnel, comme j'ai écrit que le rythme était le juif du signe. Le juif, un irrationnel du signe... Mais il n'est pas du tout irrationnel, il est comme vous et moi.

Il masque dans ce cas peut-être le sacré...

Alors là je suis obligé de citer une phrase de Levinas. Je fais certaines critiques à Levinas, la critique de son rapport à Heidegger, la critique de la dualité chez lui ; l'autre jour je le traitais de schizophrène, je me suis fait rabrouer. Mais j'appelle schizophrénie le maintien à la fois de la fidélité à Heidegger et de la pensée talmudique. C'est une schize. Elle n'est même pas exquise. Mais je cite Levinas ici parce que Levinas dans *Difficile liberté* dit au mot près la chose suivante : "*Le judaïsme n'est peut être que la lutte contre le sacré*". Ce qui impose de penser la différence entre le sacré et le divin. Et je constate également que cette hâte à judaïser, à cabaliser, fait quelque chose qui est radicalement étranger au judaïsme, justement tel que Levinas vient de le définir, c'est-à-dire qu'il confond le sacré et le divin. Or le sacré, c'est une question de définition. La plupart du temps on dit le sacré, mais on ne définit pas, on croit qu'on sait ce qu'on dit mais on ne sait pas ce qu'on dit. Je définis le sacré comme le mythe de l'union primitive des mots et des choses. Et c'est ce qui fait que dans le cadre du signe, on donne à la poésie le rôle de retrouver le *paradis perdu* de l'union des mots et des choses. En quoi on confond (et on est immédiatement proche de Heidegger) la poésie et le sacré. Mais si je dis que le sacré, c'est l'union des mots et des choses, c'est dire que le sacré c'est le cosmique, c'est-à-dire la divinisation des forces naturelles, donc une forme de transcendance à la fois physique et métaphysique, qui est bien sûr polythéiste, animiste, et qui produit la magie, c'est-à-dire la possibilité d'agir sur ces puissances surnaturelles. A la fois naturelles et surnaturelles. En tous cas surhumaines.

Or que fait Dieu dans *Exode* 3 : 14 quand il répond à Moïse, il répond (dans ma traduction) "*Je serai / que je serai*". Moïse lui demande un nom pour dire à son peuple à qui on a à faire, à quel dieu. Et le Dieu d'*Exode* 3 : 14 lui a déjà dit deux versets auparavant : "*Je serai avec vous*". Ça aurait dû le rassurer, ça ne lui suffit pas, parce qu'il a besoin d'un nom. Il n'obtient pas ce nom. Qu'est-ce qu'il obtient à la place ? Il obtient deux choses. Il obtient un verbe au lieu d'un nom : "*je serai*". Il a déjà dit "*je serai avec vous*"; il a l'air de répé-

ter "*je serai*". Mais il ne répète pas "*avec vous*". "*Je serai* " et puis là, il y a un accent disjonctif, une faille minime. "*Je serai / que je serai* "... Eh bien Dieu à ce moment là fait deux choses. Il supprime la nomination, parce qu'il n'y a plus qu'un verbe, il n'y a aucun moyen d'agir sur Dieu. C'est la séparation même entre le sacré et le divin. Ce n'est plus la divinisation des forces surhumaines, naturelles et surnaturelles, c'est un accompagnement du divin et de l'homme mutuellement.

Mais, et c'est la deuxième chose, c'est un accompagnement tel que jamais il ne se réalisera. Autrement dit, le messianisme ici, il est dans la promesse, sinon ça ne serait pas un messianisme. Et il est dans l'inaccompli et en hébreu, c'est un inaccompli. Moi, j'ai traduit par un futur. Mais en hébreu biblique, dans le système du verbe, il n'y a pas de temps, il n'y a que deux aspects, accompli et inaccompli. C'est un inaccompli. La meilleure traduction, ici, c'est le futur. Et ce futur dit bien qu'il arrivera mais il n'arrête pas de dire qu'il arrivera. Il arrivera. Oui, c'est tout. Et donc, la promesse s'accomplit justement parce qu'elle ne sera jamais accomplie. Et ça s'est aussi, dès ce verset, la séparation radicale entre le judaïsme et le christianisme. Puisque pour le christianisme, le messie est venu. Malgré toutes les embrassades et les bonnes intentions qui veulent que les juifs, les chrétiens, les musulmans sont tous les fils d'un même Dieu et les religions du livre etc. Au sens rigoureux du terme, la théologie les sépare, et donc le théologique est un élément qui sépare radicalement les hommes entre eux. Au contraire de la définition chrétienne de la religion comme ce qui relie. Et c'est ce qui fait que le théologique est du théologico-politique. Parce que là, si cette phrase est prise au sens fort, il n'y a jamais eu de christianisme. Ce n'est pas possible. Et donc le christianisme arrive à partir du moment où il y a méconnaissance de cette phrase d'*Exode* 3:14.

Il est capital de distinguer le sacré du divin. Et le paradoxe du divin, c'est que ça reste une historicisation du sacré. D'ailleurs, ce n'est pas par hasard que la Bible est une histoire sainte. C'est une histoire effectivement. Mais je ne suis pas théologien, je dis ça poétiquement, je veux dire sur le plan de la poétique, c'est-à-dire de l'analyse du langage. Je pense qu'on peut dire que dans ce verset tel que je l'analyse et que je l'ai traduit, *Exode* 3 : 14, on a exactement le passage qui fait le support de la phrase de Levinas. C'est la lutte contre le sacré. Elle prend là, elle commence là. Et c'est méconnu de la plupart des gens.

Et donc, il y a aussi toute une série de choses qu'il faut distinguer, il y a le sacré, le divin et il y a la sainteté. Bon il ne faut pas tout mélanger. Il est remarquable combien dans ce domaine où pourtant on agite des choses sérieuses, les gens parlent avec peu de sérieux.

Marina Tsvetaeva

Alors maintenant, reste dans ce triptyque, Marina Tsvetaeva. Souvent on pense à Marina Tsvetaeva à cause de la phrase "*tous les poètes sont des juifs* " qu'à cité Paul Celan en russe. J'avais écrit un texte sur Marina Tsvetaeva dans le volume *La rime et la vie.* Et ce texte sur Marina Tsvetaeva devait servir de préface à une traduction d'Eve Malleret qui a paru sous le titre *Tentative de jalousie.* C'est le recueil le plus important de Marina Tsvetaeva, aux éditions de la Découverte. Mais l'éditeur a trouvé que mon texte était trop difficile... Je l'ai alors mis dans ce livre et je l'ai intitulé *La rime et la vie,* en mettant le livre tout entier, si je puis dire, sous le signe de Marina Tsvetaeva...

Parce que rapprocher la rime et la vie, c'est quelque chose qui se comprend particulièrement si on pense à Marina Tsvetaeva, à cause de sa vie et à cause de sa poésie, qui exacerbe la métrique et le jeu des rimes avec des jeux très courts, où la rime mange tout l'intérieur du vers et fait partie de sa violence. Et la violence poétique, la violence rythmique et prosodique est inséparable aussi de la sensation de violence qu'elle porte dans ses poèmes et qui est quelque chose qui illustre pour moi, ce qu'est la poésie, c'est-à-dire l'identification entre une forme de vie et une forme de langage.

"la poésie, (...) est (...) l'identification entre une forme de vie et une forme de langage."

Pour moi, il y a poésie quand une forme de vie devient intégralement forme de langage et quand une forme de langage fait intégralement forme de vie. Et vous voyez que je n'ai pas besoin de métrique pour définir la poésie, parce que je pense que la poésie est quelque chose qui est de l'ordre de la pensée et qu'il y a une pensée poétique. Penser la poésie est difficile parce qu'il est difficile de penser ce que peut être la notion même de pensée poétique. Et d'une certaine façon on pourrait dire que toute l'histoire de la poésie, l'histoire métrique

versifiée, le jeu des rimes a, à la fois, montré la poésie à travers l'histoire des poésies dans toutes les langues, la poésie a toujours montré la poésie, et en même temps peut-être la poésie a toujours par là même caché quelque chose de la pensée poétique. Parce que, alors là, je ne peux pas m'empêcher de m'amuser et de penser au célèbre proverbe indien qui dit : "*Quand le sage montre la lune, l'imbécile regarde le doigt*". Et je dirais toute l'histoire de la poésie montre la poésie, mais les imbéciles ont regardé la métrique. Et bien sûr la métrique fait partie de la poésie, quand la poésie est métrique. Mais ce n'est pas la métrique qui est poésie, c'est la poésie qui est métrique, ce n'est pas la même chose. Et la poésie peut être métrique et la poésie peut ne pas être métrique.

Alors, il y a ça très fort chez Marina Tsvetaeva, qui a dit que son affaire c'était la vie, pas la littérature. Et elle a dit ce qu'on a traduit par "*tous les poètes sont des juifs* ". On a mal traduit invisiblement parce qu'en russe elle emploie un mot d'insulte offensant. Elle ne dit pas en russe "*tous les poètes sont des juifs* ". Elle dit "*tous les poètes sont des youpins* ". Dans les années 20, 30, on disait aussi des youtres. En russe il y a un mot spécial. En russe elle dit "*vse poety jydy*". " jyd ", c'est le mot d'origine grecque "*Judaïos*" qui a donné le mot " juif " en français. "*Judaïos*" en grec vient de l'hébreu "yehoudi". En russe normal, je veux dire quand on veut être poli, on n'emploie pas le mot " jyd", qui est un mot ressenti comme très grossier. On emploie le mot " yevreï ". Quelle est l'étymologie de " yevreï " ? Ca vient de l'hébreu aussi. Mais ça vient d'un autre mot " ivri " qui a donné en français le mot " hébreu". Donc vous avez là deux mots d'origine hébraïque qui sont bien deux mots différents. Et si on avait traduit l'intention langagière dans ces quelques mots de Marina Tsvetaeva, on aurait traduit "*tous les poètes sont des youpins*".

Et pourquoi elle a employé un mot grossier ? Elle a employé un mot grossier pour accentuer la violence évidemment de ce qu'elle voulait dire, c'est-à-dire la violence du rejet. Autrement dit le rejet du poète, signifiant par là qu'une société montre ce qu'elle est quand on voit ce qu'elle fait de ses poètes.

Une société se montre aussi à ses mots. Longtemps on a dit "sale juif ". Du coup, le mot " juif " est devenu un peu sale lui aussi. Ce qui fait que quand on voulait avoir les mains propres en qualifiant les gens en question, on disait "Ah, vous êtes israélite". C'était une façon d'évi-

ter le mot sale. Si on oublie la saleté du mot, ça peut être deux choses. Ou bien c'est parce que la société se transforme, elle devient moins antisémite et le mot " juif " retrouve une certaine propreté. Ou bien, c'est que la saleté est banalisée et on ne voit plus qu'il est sale. Alors là, je suis incapable de choisir entre ces deux possibilités. Elles existent peut-être toutes les deux à la fois. Ça dépend de qui parle. Qui, quand, où, avec qui. Mais si des mots sont sales, c'est parce que ceux qui les disent sont sales. C'est évidemment les notions qui entourent les mots qui font que les mots sont laids. Autrement dit vous n'avez pas à séparer le mot et la notion, et la notion de qui a la notion. L'usage social est un usage salissant pour certains mots. Il y a des linguistes qui se sont exercés à analyser ce genre de chose, c'est banal. Par exemple, il y a un article de Simone Delesalle sur le mot "femme" dans les dictionnaires. Le féminisme a beaucoup fait pour creuser ce genre de choses. Donc il y a des mots sensibles comme ça, comme " fille ", " noir ", " juif ", " arabe ", c'est vraiment les mots très révélateurs des sociétés. Et d'ailleurs si je prends l'anthropologie duelle de Levi-Bruhl, il y a le logique et le prélogique. C'est très simple, c'est binaire. Et pour moi, le binaire, dans la pensée du social, c'est la bêtise, la bêtise est binaire. Eh bien le prélogique, c'est le sauvage, le fou, l'enfant, la femme et le poète. C'est très intéressant. Et du côté du logique, là, c'est très clair, très explicite ; il y a l'homme et pas la femme, l'homme normal et pas le fou, adulte, pas enfant, civilisé, pas sauvage, blanc, c'est dit noir sur blanc. Il est blanc, l'homme normal est blanc. Alors il faut reconnaître que Levi-Bruhl en 1940 a publié des *Carnets* où il est revenu sur l'œuvre de toute sa vie pour dire qu'il s'était trompé. Il faut lire les *Carnets* de Levi-Bruhl, c'est les années 10, les années 20... C'est l'anthropologie européenne et colonisante du XIXème siècle qui se théorise dans son œuvre. Mais bien sûr, ses livres sont datés et restent complètement datés.

Marina Tsvetaeva, c'est encore autre chose. Il y a un texte d'elle que j'ai cité dans *La rime et la vie*. Un texte d'un carnet de 1940, c'est l'année même où elle se suicide. Et elle écrit que son problème poétique, n'est pas d'aligner des mots, c'est, à travers des pensées, des sentiments, des mots, faire en sorte que, quand on a lu, il reste un gémissement et elle dit : "*Ah! Ah! Ah!* ". J'ai cité ce passage des *Carnets*. D'ailleurs je crois que c'est seulement dans mon texte qu'on en trouve la traduction française. Je l'ai trouvé dans un volume américain qui est bilingue

russe et anglais. Parce que, à ma connaissance, je peux me tromper, les *Carnets* de Marina Tsvetaeva ne sont pas publiés en français. Et donc elle dit ça... pour qu'il reste un gémissement. Et ça, c'est aussi un rapport entre la rime et la vie que je n'ai trouvé que chez Marina Tsvetaeva, parce que c'est le contraire de l'originisme dans le langage. L'originisme plaçait la nature à l'origine et le langage ensuite. Et donc le rôle de la poésie, c'était de retrouver le paradis perdu de l'origine. Et là, elle inverse complètement ce rapport. On a lu des mots, et ce qui doit dominer, si c'est vraiment un poème, c'est un gémissement. Et le gémissement n'est pas le langage. Le gémissement est par définition quelque chose qui échappe au langage.

Et là, on retombe sur un autre problème, on retrouve l'hébraïsme, parce que c'est le problème d'Adorno. "*Il est impossible d'écrire de la poésie après Auschwitz*". Vous voyez qu'on revient à notre point de départ. Adorno a dit en 49 dans un article sur le rapport entre la poésie et la culture, cette phrase qui a été tellement de fois reprise qu' "*il est barbare et impossible d'écrire de la poésie après Auschwitz*". J'ai beaucoup de respect pour Adorno, mais je l'ai écrit dans une étude sur Adorno qui a paru en 93 dans un numéro spécial de la *Revue des sciences humaines,* " Le langage chez Adorno, ou presque comme dans la musique", Adorno n'a rien compris à Auschwitz et à la poésie. Et je suis obligé de dire ça. Pourquoi ? Eh bien parce que si on lit cette phrase dans son contexte, Adorno met la poésie directement dans la culture, c'est-à-dire qu'il donne à la poésie une situation qui est exactement une situation culturelle sans théorie du langage.

Il n'y a pas de théorie du langage et il n'y a pas de théorie de la littérature chez Adorno. Il n'y a qu'un rapport culturel à la littérature et un rapport culturel au langage. Et c'est ce qui fait qu'il ne voit pas que la poésie a par définition et de tout temps été quelque chose qui, on pourrait dire, dans le langage est de l'anti-langage. Et de l'anti-culture. Parce que le rôle banal et universel de la poésie, c'est de faire autre chose que ce que disent les mots. Mais si on laisse à la poésie uniquement un statut culturel, à ce moment là, on n'a rien compris à la poésie. Alors on retrouve le problème du rapport au politique chez Adorno.

Et c'est le même problème, une fois de plus, comme chez Heidegger, le problème du rapport entre le poème et le politique. Je disais qu'il n'a rien compris non plus à Auschwitz, c'est que pour comprendre Auschwitz, lui et Horkheimer le mettent dans une *Eclipse de*

la raison, c'est le titre d'un livre de Horkheimer. C'est tout le marxisme de l'Ecole de Francfort qui est en jeu ici. Mais si on voit Auschwitz comme une éclipse de la raison, c'est-à-dire comme une folie, d'une part on biologise et on fait comme certains psychanalystes qui ont fait une psychanalyse de l'antisémitisme ; on traite les horreurs nazies comme un élément naturel, comme si c'était la grippe espagnole. Ce n'est pas la grippe espagnole. D'un autre côté, on montre une étrange idée de la raison, extrêmement naïve, et tout se passe comme si Adorno de ce point de vue était à l'extrême opposé de Heidegger tout en faisant la même chose que lui. C'est-à-dire qu'autant Heidegger fait une essentialisation du poétique et du politique, chez Adorno, il y a, je dirais, une incapacité à penser le poétique et le politique qui est de l'ordre de la métaphore ou de l'ordre d'un certain rationalisme. Autant Heidegger va vers un irrationalisme, autant il y a un rationalisme court qui est un pléonasme, d'ailleurs. Et donc la raison d'Adorno l'empêche de penser la poésie et l'empêche de penser le politique. Et les deux se réunissent dans son livre *Jargon de l'authenticité*. Et je ne prendrai qu'une phrase dans le *Jargon de l'authenticité* quand il critique Heidegger, il dit "*Chez lui, les mots sont comme des oranges enveloppées dans du papier de soie*". C'est une très belle métaphore, on la comprend, mais il n'y a aucun concept pour penser ce qui a lieu. Ce n'est pas une analyse, ce n'est pas un travail de philosophe, c'est un court circuit métaphorique qui évite de penser. De penser quoi ? De penser précisément le rapport entre le poème, la pensée et le politique. C'est pour ça que c'est un superbe exemple. D'une certaine façon, il a très bien visé le politique chez Heidegger, mais il n'a pas la poétique de sa politique. Et donc, il n'a pas les moyens de penser ni l'une, ni l'autre...

On est parti de ce passage des *Carnets* de Marina Tsvetaeva sur le gémissement...car dans le fond elle le théorise. Même si ce n'est pas vraiment une théorisation, mais il y a l'essentiel des rapports entre le corps et la poésie dans ce passage des *Carnets* de Marina Tsvetaeva et c'est pourquoi j'ai pensé au problème d'Adorno qui est lui, situé en apparence par rapport à Auschwitz... Je dirais, c'est un problème classique, pas du tout inventé par Adorno, c'est le problème de Wittgenstein quand il dit : "*Qu'est ce qui se passe quand j'ai mal aux dents ?*" Alors, ça a l'air énorme de rapprocher Auschwitz et une rage de dent, mais en réalité, du point de vue du rapport entre le langage et la vie, c'est exactement et intégralement le même problème, sauf que

la dimension humaine n'est pas la même bien sûr. C'est-à-dire que ce qui est en jeu c'est la représentation du langage comme incapacité à représenter la vie. Ou la mort. Parce que Wittgenstein observe que si je dis "*j'ai mal aux dents* ", je n'ai absolument pas véhiculé ma douleur. Je n'ai rien dit de ma douleur. Et la seule chose qui dit ma douleur, c'est le gémissement. Or le gémissement n'est pas du langage. Quand une bête gémit, c'est la douleur qui la fait gémir. Mais la douleur, quelle que soit l'échelle si je peux dire de la douleur ou de la souffrance, et c'est d'ailleurs pareil pour la joie, autrement dit pour tous les sentiments humains forts, les mots ne les disent pas. Alors on fait un procès au langage de ce que le langage selon sa représentation sémiotique n'est pas fait pour dire. Précisément la poésie est là pour le faire parce qu'il y a toute la différence entre faire et dire. Et l'erreur commune et majeure par rapport au langage, c'est de tout mettre dans *dire*, dans l'énoncé. Déjà Mallarmé faisait la différence entre *nommer* et *suggérer*. Mais je pense qu'il faut développer davantage cette distinction en l'étendant à la relation entre continu et discontinu. C'est la représentation du langage comme discontinu qui fait le gouffre entre le langage et la vie. Et la vie, c'est tout ce qui est de l'ordre du vivant, d'où des remarques classiques au XIXème siècle, de Feuerbach, philosophe allemand qui disait : " le mot chien n'aboie pas, on ne mange pas le mot pain". Ça touche exactement à ce problème là. Donc, c'est vraiment un problème classique de la philosophie.

Mais c'est en même temps un problème qui n'est pas pensé, et il n'est pas pensé tant qu'on ne pense pas le continu, tant qu'on ne voit que le discontinu, c'est-à-dire la représentation du langage en termes de signes, de mots etc., toutes les unités du signe. Or le continu seul définit une chose littéraire, de telle sorte que la chose littéraire ne s'accomplit comme littéraire et comme maximum de sa valeur, individuellement chaque fois, que comme la subjectivation maximale d'un système de discours. Et c'est ce qui fait que par rapport à tous les sujets que j'ai énumérés tout à l'heure, il en manquait un, c'était le sujet du poème. Je suis obligé d'inventer un sujet que j'appelle le sujet du poème, et le sujet du poème n'est pas l'auteur. *Le sujet du poème, c'est exactement ça : c'est l'activité d'un système de discours tel qu'il y a une subjectivation généralisée et donc il n'y a plus de mots.* Bien sûr, il y a des mots dedans, il y a toujours des mots. Des mots continuent de vouloir dire quelque chose, mais ce n'est pas les mots qui font le poème, c'est le poème qui fait que le poème est un poème, et c'est ce qui rejoint

Marina Tsvetaeva. Il faut que, après avoir lu, reste un "*Ah, ah, ah !*" Et ça c'est de l'ordre du continu. Marina Tsvetaeva a une autre manière de le dire que Mallarmé dans sa réponse en 1891 à Jules Huret sur l'enquête littéraire. Mais ça converge, ça va dans le même sens et ce que je dis va dans le même sens aussi. C'est une autre manière de le dire. Mais moi, j'essaie de penser une systématique et une cohérence d'ensemble pour penser ce que fait le poème. Ce qui fait que réfléchir à ce que fait un poème, c'est paradoxalement réfléchir sur le politique et sur l'éthique. C'est dans le poème que s'accomplit la boucle.

Avril 1998 Cluny la Sorbonne

Henri Meschonnic, professeur émérite de linguistique à l'université Paris VIII est aussi poète et théoricien. Il a publié de nombreux ouvrages et recueils de poèmes. Parmi ses essais : Critique du Rythme, anthropologie historique du langage _(Verdier 1982),_ Politique du rythme, politique du sujet _(Verdier, 1995),_ Poétique du traduire _(Verdier 1999)._ Le rythme et la lumière avec Pierre Soulages _(Odile Jacob, 2000)._ L'utopie du juif _(Desclée de Brouwer, 2001). Parmi ses poèmes :_ Combien de noms _(L'improviste, 1999),_ Je n'ai pas tout entendu _(Bernard Dumerchez, 2000), Gloires, traduction des psaumes (Desclée de Brouwer, 2001). A paraître,_ Puisque je suis ce buisson _(Arfuyen, 2001) et_ Célébration de la poésie _(Verdier, 2001)_

Parcours du corps...

Catherine Chrétien-Maffre

Le corps est le lieu de la mémoire des gestes esquissés, inachevés, oubliés dans l'ordonnance des inscriptions sociales. Il est le lieu des volontés suspendues à l'image normative du dit, atrophié par l'écart de la puissance imaginative. Il est le lieu des représentations du manque, des violences civiques et civilisées, qui le maintiennent dans un présent toujours différé. Rien n'est plus supportable que le vide des mots. Rituel de l'existence des devoirs d'être au monde des corps utiles à la reproduction. Corps psychiatriques contaminés par l'exil, maternités sans âmes, flots de paroles désarrimées par l'absence. Le signe algébrique est une intention dont la fonction est d'unir une cause et un effet. Translation du corps individuel, l'écriture vient le parasiter. Le fil des mots n'est pas visible. Il trace des arabesques : blessures de l'écriture, possibles occurrences. Le corps ne rêve pas. Il cherche la frontière des futurs supposés...

Les paroles ne s'écrivent pas, il faut chercher les mots.

...route des cubes

...Point de départ et point d'arrivée, médiation du passage...

Al, c'était mon chien, un pauvre berger des lagunes que j'échangeais contre un collier qui valait bien une semaine de nourriture pour une famille vivant de la vente d'ignames au marché de Cocody. Dire que c'était juste serait beaucoup dire. Juste suffisant pour ne pas mendier, quoique les mendiants étaient plutôt bien reçus. Ils tendaient la main et obtenaient des provendes. C'était ainsi. Si vous rêvez des tropiques, allez flâner aux Deux Plateaux et dites-le moi si on vend toujours de ces petits fruits ronds, piquetés de rugosités aiguës et blessantes, que l'on nomme "fruits de la passion". Une passion terne à bien dire, celle du cœur je pensais, car certainement celle du corps ne blessait guère, elle apportait l'attente...

Tant et si mal que le corps non préparé à la marche se fatiguait vite et souffrait de trop d'appétit pour déchiffrer les points jusqu'à la suspension. Il arraisonnait les sens. Un effet se dégageait du reflet des apparences, mais à cette époque la cause m'importait plus, celle qui présidait aux départs. Certes le bout du chemin jusqu'à la dérive n'allait pas bien loin. Il suffisait de suivre les relations à la trace. Encore quand elles étaient déductibles, car sous l'angle de la division c'était plutôt obtus. Les plus évidentes se lisaient sur les néons roses de la boîte de nuit nommée... "au son des guitares", je pense, pas très africain en tout cas.

Al en avait pris la mesure, de l'entourloupe du "son des guitares", un fameux détour à rentrer sur les genoux, qui rendait inutile l'entraînement à la marche à pieds. Une probabilité à calculer par la tangente, le contact ne s'effectuant que par un seul point. Courbant la tête devant mon incapacité scientifique, je m'en tenais à la paronomase. Raisonnablement, j'aurais dû partir aussitôt. Le dire est facile. Le fer me lancinait quand je voyais l'enfant et le chien tracer une ouverture avec les cubes. C'était la saison sèche et l'harmattan entrait par la fenêtre ouverte. Les yeux

pleuraient la fine poussière de latérite. La sueur faisait coller les mèches de cheveux et coulait de la nuque jusqu'à la robe mauve qu'elle imprégnait de regrets tout froissés. Al dormait avec l'enfant au milieu des assemblages rafistolés. La nuit avançait moite et vide sans étoiles et sans lune.

...A ce premier stade du langage il y avait le désir et la répétition et le bégaiement de la langue qui emprunte une voix pour la traversée. Il y avait le manque...

L'enfant avait l'âge de l'école. Il partait le matin avec un panier de joncs tissés contenant un goûter, en cheveux blonds et en tablier bleu. Aux pieds, des sandalettes de toile rouge usées. Manquant l'école, j'allais au port où les conteneurs métalliques laqués en bleu et d'autres en rouge s'empillaient sur les transporteurs appontés le long des quais à l'odeur sauvage de poisson et de fuel. Je regardais les coquillages et les perles étalés sur les tréteaux de bois dans des caisses ouvertes en diagonale vers la mer, d'où venaient les trésors étalés. Comme un désir de retour... Je me berçais avec le vent.

A midi, nous mangions du poisson et des fruits jaunes qui remplissaient les calebasses et les corbeilles tressées. Le son émis par les sirènes des bateaux flottait dans l'air saturé à côté des odeurs de viande grillée au pilipili et à l'huile de palme. Le dos ruisselant de la moiteur du ciel, je tendais l'oreille pour savoir si les guitares aussi avaient un son. La mer était verte. Quand l'après-midi avançait vers sa fin et que le temps incertain secouait les peignes des palmiers dattiers, l'enfant s'éveillait de la sieste. Nous descendions le chemin bleu bordé de bougainvillées tango et mauves, ouvertes sur la mer comme les coquilles du port.

Un bateau s'éloignait vers le large avec un chargement de cubes colorés, suivant la voie des grands navires. Pour le suivre au plus loin j'allais sur un ponton branlant jusqu'au détour de la lagune, où marcher signifiait prendre un risque car la voix se heurtait aux rochers tranchants bordant la mer, et un faux pas enfonçait dans le vert cauchemardeux des souvenirs et des sables mouvants. Le pont fléchissait sur les odeurs de cadavre des crabes au ventre

ouvert mourant dans la vase, à force d'attente vaine. Il détournait jusqu'au point de détail, à l'extrémité du vide. Passage vers une vie nouvelle peut-être. Les planches visqueuses et fendues laissaient entendre un son étrange avec le vent, comme une corde pincée au-dessus des trous béants...

...Le cri cisaille la langue d'une gerçure profonde en son milieu, celui de l'origine...

Là on apercevait la ligne des palmiers bordant la plage non loin du port, à l'extrémité duquel se trouvaient les boutiques aux néons ravageurs se substituant à la peinture dans l'écriture des noms. Un équivalent plutôt démonstratif. Mais il était encore trop tôt pour déduire. Devant les façades on devinait les barques obliques regardant la mer, là d'où les crevettes frites à l'huile de palme et au pilipili étaient sorties le matin. Enfin sans l'huile, ou alors celle des moteurs de bateaux. En fin de compte c'était plutôt analogique. Le sable était gris. Le chien surgit sur le ponton. L'enfant cria son nom. Pour un écrit de travers, la voix arrive au pas qu'elle doit franchir...

...Partir, c'était peut-être s'extraire du circulaire par la dissonance. Une sorte de naissance douloureuse par l'oreille. Définir sa voix par le travers des mots...

Le ciel était indéfiniment couvert.

ø

Dans un pays lointain recouvert de forêts je m'entraînais sévèrement à la marche. Peut-être pour franchir le pas conséquent que je n'avais pas risqué autrefois. Du langage, je ne saurais dire si l'enfant était satisfait. Il étudiait la biologie. Sans doute pour comprendre ce qu'il en était de ces choses bizarres dans le ventre des crabes. Une lecture comme une autre. Un prétexte pour ne plus s'engager sur les chemins. Ceux que, désormais, j'empruntais de plus en plus souvent... De plus en plus longtemps...

En ce temps-là, les routes étaient encore à suivre et l'enthousiasme retombait vite. J'esquissais sur la carte une ligne en pointillé et chaque point équivalait à un tracas. Certes, les pas du dessein pouvaient être permutés et chaque endroit noté comptait double, si l'on considère qu'un trajet effectué en sens inverse est un nouveau parcours. C'est une question de point de vue.

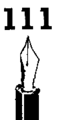
...Affrètement aux grands départs...

En ce temps-là il y avait déjà trop de haies arrachées. Notre obstination gomme toute limite. On comblait les dépressions de matérialité illusoire. On aplanissait les collines pour découper à la règle des voies sans détour et des routes sans paysage, où le voyageur empruntant l'une ou l'autre était assuré de s'y déplacer - situation équivoque - en toute sécurité et de jouir de ces commodités qu'il semblait oublier au moment du départ, mais qu'il retrouvait à l'arrivée. Un éternel retour en somme. La lumière des phares, autrefois si prévoyante quand elle protégeait les bateaux, ne laissait plus traîner qu'un éclairage hésitant. Les radios diffusaient leurs volumes de sonorités acerbes et spongieuses.

...Les paroles ne s'écrivent pas. Il faut chercher les mots...

Le hasard des sentiers me fit parfois traverser de ces droites parallèles, bruyantes et malodorantes, par des procédés souterrain ou aérien. Si autrefois les cubes bleus et rouges se regroupaient pour un départ à la stabilité autoporteuse, les engins maintenant calculaient individuellement leur course avec un détachement indifférent. La roue, sans doute, en démultipliant la progression naturelle de l'homme, lui confère le privilège de la ligne continue et sûre. Etant de ma personne moins certaine, je lui préférais l'arabesque.

...Ils taillent dans l'étoffe du dédain un art difficile issu des fils multicolores des cordes croisées depuis le haut des mâts des grands voiliers...

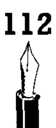


Al s'échinait en va-et-vient incessants, découvrant par avance mon proche avenir pédestre. Chaque repli était pour lui l'occasion de manifester une affection éperdue, comme s'il m'eut égarée et poursuivie des heures, s'appliquant à la trace, flairant chaque buisson, scrutant chaque bifurcation, me surprenant enfin lors d'un nouveau détour et s'emportant aussi joyeusement que l'apprenti mathématicien sur le point de définir un vecteur.

Chaque pas m'apportait une nouvelle lecture sur la marche à suivre, comme un espoir de partir un jour. Les membres dits inférieurs exerçaient un ascendant médiateur sur la psyché et communiquaient leur bercement à l'être intime. Le balancement symétrique des lourdes chaussures entourait l'axe de la cheville d'une tendresse fraternelle. Chaque périmètre ainsi parcouru était comme une nouvelle conquête, un pays à apprendre et une langue à découvrir. Mais il manquait toujours un intervalle. La mesure de l'écart augmentait proportionnellement à mes progrès et les moyens pour résoudre l'équation étaient inégaux. Sans doute un reste de vie équatoriale. Quand à prendre le large, l'horizon était trop vert. La ligne oblique offrait malgré tout un meilleur éclairage des zones obscures. Les clairières se découvraient toujours comme des bonheurs simples après l'écrasement inévitable de la protection des grands arbres. Elles illuminaient les passages couverts d'un rayonnement posthume. C'était alors que l'orage éclatait, furieux de ces embrouilles que j'avais provoquées de manière si stupide. Je m'égarais dans les entraves des réflexions. Mes doigts malhabiles peinaient à défaire les noeuds et à force d'essais, j'avais d'incessantes blessures aux mains. Comme si le corps démontrait les ulcères de l'esprit. La lecture de Montaigne me débrouilla à peine.

...Partir, c'était peut-être comprendre cette voix brisée issue des compressions intimes...

Etant doué de discernement, Al me souffla la réponse. Le temps de retrouver des forces, j'abordais sur une illusion pacifique. L'exercice était périlleux. Une haleine glacée secouait les



feuilles encore reliées à la souche. Détachées, elles semblaient mortes, du moins elles en avaient l'aspect. Elles roulaient sur la sente avec le bruit sonore du végétal desséché qui se brisait en mille éclats sous la semelle. Elles se trouvaient alors définitivement fixées à la route, dans une mort transcendante qui leur ouvrait le chemin. Je frémissais de froid, de peur et d'émotion.

...Une voix réduite au segment qui n'attend que de jaillir et de se répandre dans l'espace jusqu'à la ressemblance avec l'être...

L'odeur des embruns me transportait dans le sillage des oiseaux au petit jour, quand les pas se heurtaient aux lourdes branches couchées par le fond. A moins que ma mémoire ne confondît les lieux. Toutefois l'oscillation bienfaisante se prolongeait longtemps jusque dans les couloirs sombres des édifices. Mais il fallait toujours revenir à ce fameux point. Celui du départ. Couper le fil de l'ancre et s'éloigner - par la route des cubes - du port aux néons égarés, non loin des crevettes en robes roses qui attendaient, les yeux exorbités et noirs, leurs clients habituels.

...Avec cette étrange angoisse de la mise au monde du cri plaintif, comme une lésion dramatique et poétique...

Par un beau soir de novembre Al ne revint pas. Sa constance atteignit ce fameux point de non retour autour duquel je déambulais sur l'aire aléatoire de l'indécision. Les répétitions d'épreuves avaient soustraient le schéma du retour à l'espérance ouvert par les cubes. L'événement provoqua néanmoins un changement d'orientation dont les racines avaient soudain la saveur âcre du poisson qui séchait sur les claillettes laissant passer la fumée des sarments ramassés après la récolte des palmistes pendant que, non loin de là, une grue débarquait les caisses d'un cargo arrivant d'un pays très éloigné.

Les dioulas de la ville voisine arriveront demain par la piste et déballeront leurs marchandises sur des nattes à l'ombre des manguiers. Dans un coin, le potier étalera ses canaris, et le forgeron



vendra ses coupe-coupe. A l'origine les Peuples Lagunaires n'étaient pas venus de la mer, comme, les voyant si habiles pêcheurs, on l'avait tout d'abord supposé. A l'origine, les Peuples Lagunaires étaient agriculteurs. Ils avaient, sans doute, introduit l'igname sur les marchés. Ils s'étaient installés au bord de la lagune et, depuis longtemps, se nourrissaient de poisson et en vendaient la plus grande partie.

A l'abri du soleil sous le grand baobab Ali attend peut-être encore. S'il vous propose un drôle de chien des lagunes couvert de vermine et de tiques, offrez-lui votre plus beau collier...

Apaisée par le mouvement alternatif du tangage, Il me sembla, dépassant les intrigues que, pour la première fois, je percevais les guitares et je distinguais leur son... mélodie accorte et enchanteuse dont je m'étais privée jusqu'ici... Le ciel sur la mer était infiniment dégagé.

Avril 2000

A l'issue d'une maîtrise de Français Langue Etrangère, Catherine Chrétien-Maffre participe à un projet d'échange culturel au Togo. Elle enseigne le français dans un collège du Val d'Oise et développe une pratique d'écriture plastique.

Point de départ et point d'arrivée, médiation du passage...

...Le cri cisaille la langue d'une gerçure profonde en son milieu, celui de l'origine...

A ce premier stade du langage il y avait le désir, et la répétition, et le bégaiement de la langue qui emprunte une voix pour la traversée. Il y avait le manque.

Partir, c'était peut-être s'extraire du circulaire par la dissonance.

Une sorte de naissance douloureuse par l'oreille. Définir sa voix par le travers des mots.

...Affrètement aux grands départs...

Les paroles ne s'écrivent pas. Il faut chercher les mots.

Ils taillent dans l'étoffe du dédain un art difficile issu des fils multicolores des cordes croisées depuis le haut des mâts des grands voiliers.

...Partir, c'était peut-être comprendre cette voix brisée issue des compressions intimes...

Une voix réduite au segment qui n'attend que de jaillir et de se répandre dans l'espace jusqu'à la ressemblance avec l'être.

Avec cette étrange angoisse de la mise au monde du cri plaintif, comme une lésion dramatique et poétique...

Ancrag

Ancrages sur...Ancrages sur...Ancrages sur...Ancrages sur...Ancrages sur...Ancrages sur...

Orlando Jimeno-Grendi

Raom&Loba

s sur...

Raphaël Olbert

Mathieu Rouget

Patrick Crossonneau

Yolande Guérout



l'œil pluriel de l'auteur unique



Né en 1962 à Buenos Aires, Argentine. Peintre figuratif il s'installe en France en 1995 où s'opère une transformation radicale de ses préoccupations artistiques, il se tourne résolument vers de nouvelles techniques de l'image.

Née en 1972 à Paris, parallèlement à des études de littérature hispano américaine, elle crée en 1991 une revue-objet d'arts et de littératures et en 1994 un lieu d'exposition et une collection de livres d'artistes.

1997, fondation du collectif Raom&Loba. *Après deux années de recherches et d'expérimentation sur l'image en relief, les premières expositions ont lieu en 1999. La série* "Actions : saut"*, a été présentée en avril 2001 au salon Jeune Création.*

Raom&Loba

Orlando Jimeno-Grendi

Deux artistes, deux visions pour un même travail. Travail photographique sur l'image, le relief et la profondeur, et sur l'intervention éphémère dans un espace.

Actions (photos de sauts)

Cette série de photographies en noir et blanc montre le même dolmen au milieu d'un champ. Devant le mégalithe, la figure humaine - Raom - vêtue de sombre exécute différents sauts qui sont photographiés quand il ne touche pas le sol. Si j'ai choisi de me pencher tout spécialement sur cette série d'images, c'est qu'elles illustrent assez bien la démarche de ces deux artistes, la spécificité de leur travail en commun et l'esthétique qui leur est propre.

A l'origine de ces images, une grande part de hasard et d'improvisation, si l'on en croit les auteurs : "*Comment est née cette série de sauts devant le Dolmen ? D'un hasard qui n'en est pas un. En rendant visite à un ami en Bretagne, nous en avons profité pour explorer le coin. Et comme nous sommes parfaitement incapables de nous empêcher de travailler, nous avons eu envie de faire des photos. Ce mois d'avril, la pluie, la grêle, le vent, ce n'étaient pas les conditions idéales, surtout pour nous, photographes par la bande. Nous avons empoigné les appareils, les cartes routières, repéré les petits ronds et les petits triangles des sites* remarquables *et nous sommes partis vers ces lieux isolés aux noms étranges qui nous semblaient prometteurs. Nous avons vu des sites magnifiques sans faire de photos car les alentours étaient trop paysagés, trop surveillés aussi pour nous permettre d'intervenir. Finalement, un petit panneau délavé au détour d'un chemin a attiré notre attention et nous avons rencontré ce dolmen. Il*



Raom&Loba, Actions / Saut # 13, *photographie stéréoscopique noir et blanc, 1998*

était là dans un champ de blé en herbe. Peu de maisons, personne à l'horizon, ni poteaux, ni ligne à haute tension. On s'est mis au travail (...) Après quelques essais, le saut s'est imposé de lui-même, et la série s'est organisée, vue après vue, dans un cadrage simple, très statique, pour laisser parler la silhouette." Nous voyons bien là la démarche artistique de Raom&Loba : découvrir un site, le rencontrer comme on rencontre une personne et laisser venir, attendre que quelque chose se produise. L' "*événement éphémère*". L'idée de l'intervention ne préside pas au choix du décor, l'idée naît bien du contact avec le lieu - ou l'esprit des lieux ? - elle n'est pas plaquée artificiellement, elle est de l'ordre de la réaction, ou du sentiment puisqu'elle est suscitée par le site lui-même et qu'en réponse, l'image du site va être modifiée, l'espace d'un instant, par l'intervention, pour donner lieu à l'image.

Regardons ces images hors de leur processus de fabrication, et voyons tout d'abord le rôle tenu par le paysage. La composition est identique sur toute la série. Terre et ciel. Séparés par le dolmen de pierre. Le mégalithe. Objet sans âge. Lourd. Immuable. Mystérieux. Eternel. Incompréhensible et solennel. C'est un site "connu", une sorte d'archétype touristique, un sujet de carte postale. Un site

chargé, qui porte déjà la marque de l'homme. Le dolmen est une intervention déjà présente sur les lieux, c'est un geste de l'homme fait dans l'intention de marquer durablement le paysage. Une intention de rester, de durer. La pierre est un matériau noble, stable. Le Dolmen, objet ou lieu de culte, est fait de pierre brute non travaillée mais déplacée, organisée, architecturée. Le geste et la volonté humaine sont toujours là, à travers le temps. Ces constructions ont survécu à leurs créateurs et nous survivront, ainsi qu'à nos enfants, etc. (trève de vertige temporel !) Le fait d'intervenir sur un tel site n'est pas fortuit. Le décalage qu'affectionnent nos auteurs, est ici temporel, contextuel, mais aussi dans leur attitude face à la création. La démarche qui pousse à créer une œuvre mégalithique - ou une sculpture monumentale - est diamétralement opposée à celle de R&L, adeptes de l'acte momentané qui ne laisse aucune empreinte sur le paysage et dont il ne reste que la trace photographiée.

Intervenir sur ce site c'est introduire un corps étranger dans le paysage, sinon familier, tout au moins admis, ou même dans le cas présent, au bord du cliché. Corps étranger tant dans l'espace que dans le temps. La mise en scène n'a rien d'une reconstitution en costumes : le champ lexical du dolmen, de la Bretagne, n'est pas respecté, (pas plus que celui, plus vaste, du paysage). Pas de couleur locale surajoutée. Pas de valeur touristique assurée. La tenue que porte le personnage, bien qu'assez neutre, est ancrée dans le XXème siècle, dans sa frange non quotidienne. Ce n'est pas un habit des champs. Ce n'est pas non plus une tenue de ville. C'est une combinaison de travail. C'est un vêtement d'activité. Et c'est dans l'action que réside l'intervention, dans le saut, qui n'est pas seulement un travail en soi, mais une démarche.

On est tenté de parler de méta-image, d'image sur l'image en train de se faire, d'un travail des artistes sur le travail d'artiste. Le fait d'être deux donne ici à l'auteur le don d'ubiquité qui permet d'être à la fois devant et derrière l'objectif. Mais attention, dans la série des sauts on ne peut pas parler d'autoportrait, même s'il s'agit d'une auto-représentation. En effet, Raom fait partie de l'image. Ce n'est pas en tant que personne mais en tant que personnage qu'il entre dans l'image, il est l'élément intervenant, le principe

actif d'un processus de transformation. Il est dedans et Loba est devant. Il agit, crée l'événement, et elle le fixe, en conserve l'image. Mais de fait qui peut dire qui est l'acteur et qui est le spectateur ? R&L, l'auteur unique, est par l'effet d'une étrange métonymie la partie et le tout. Par l'auto-représentation, il y met du sien, il devient le sujet, il s'engage, prend une position, - ou des positions - dans l'espace de l'image. Et simultanément s'observe, se regarde, se juge, se montre, se cadre, se fixe. L'auteur joue du double je/jeu : TU/je, ME/te regarde. Un jeu de miroirs qui donne lieu à de constants allers-retours entre l'idée donnée et l'idée reçue, ce que je fais et ce qu'on en voit. La forme et sa formulation.

Le paysage à l'arrière-plan est la matière, le fond. La figure au premier plan est la forme. Leur interaction donne la syntaxe de l'image. Le paysage immobile, passif et devant : la figure humaine mouvante. Le mouvant, le passant. Fixer ce qui bouge, fixer le mobile, le motif.

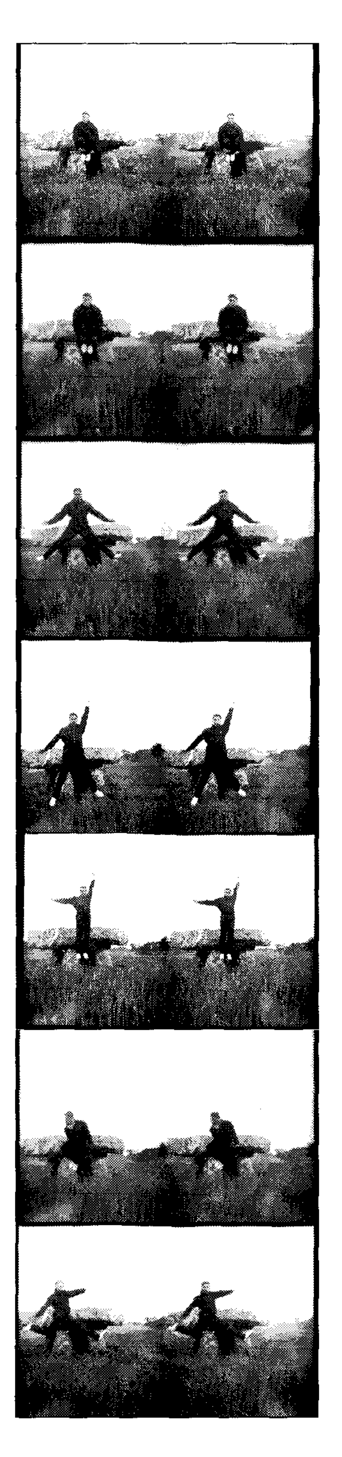
Cicéron définit étymologiquement la métaphore comme une transposition de lieu "*quasi in alieno loco collocantur*" (*De Oratore*, III, 38) Une chose est déplacée de son lieu réel à un autre lieu de nature affective. Geste spontané, improvisé, éphémère, dérisoire ? - Incongru. Distance ironique de l'acte, l'image devient en somme, par l'intermédiaire visuel de la figure, du figuré, une métaphore critique.

Le vêtement noir sans détails anecdotiques unifie, rend le corps à la fois plus neutre, plus abstrait et plus dense. Mettant en évidence tout ce qui différencie une photo de l'autre : les attitudes du personnage, démultipliées comme autant de figures. Optiquement, les silhouettes successives se détachent en noir comme des signes tracés sur un fond toujours identique. Ecriture dans l'espace. On peut, en les observant, y chercher des lettres ou des caractères runiques qui pourraient s'accorder au contexte celtique donné par le dolmen. Mais n'oublions pas la part d'improvisation dans la mise en scène. Il nous semble de fait que, plus que la signification possible, c'est sur le geste qu'il importe de se pencher.

Le saut, en lui-même, mérite une attention particulière. Sur



toute la série, on ne voit pas une seule fois le personnage toucher terre. Ce qui crée une impression d'évolution naturelle à 50 centimètres du sol. Ici ces sauts, dont on ne voit que le moment exact de la suspension dans l'espace, entre l'ascension et la chute, peuvent être vus comme une "réalisation" du fameux rêve de vol, celui dont on s'éveille persuadé de savoir voler. Pas le rêve d'Icare, cireux et emplumé, prétentieux et mythologique et donc voué à l'échec. Le rêve humain sincère et vécu de s'affranchir de la pesanteur, et de glisser entre ciel et terre. Cette évolution entre ciel et terre n'est pas non plus sans rappeler ce jeu très ancien de la marelle : Terre Mer Ciel, un jeu, une progression rituelle initiatique faite de sauts, pour gagner sa liberté face à ces lois universelles qui nous collent au sol, à la pierre. Il y a aussi une symbolique du saut dans la culture celtique, qui en fait une démonstration de force guerrière, d'agilité, à des fins à la fois de célébration et d'invocation des forces telluriques et célestes. Comme on le voit, les interprétations peuvent être multiples et la part de liberté de celui qui regarde est entière face à l'explication de ces gestes. Sans doute parce qu'au départ ces gestes ne s'expliquent pas, nous l'avons dit, au moment de la

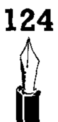


Raom&Loba*, Actions / Saut, *photographie stéréoscopique noir et blanc, 1998

prise, rien n'est prémédité "*au début on fait des essais, on change sans arrêt, on ne se décide pas, beaucoup de doute, parfois longtemps. Mais tout à coup, c'est ça, on en est persuadé, tous les deux. Il arrive aussi que ce soit juste* bien *tout de suite, mais c'est assez rare*". Par contre, le choix des bonnes images, celles qui seront montrées, se fait à posteriori, à travers une sorte d'auto-analyse. "*On considère qu'une intervention est réussie, si ce qu'elle nous raconte du moment et du lieu s'accorde avec le sentiment qu'on en a gardé, d'une part, et que nous sommes sûrs que l'intervention est juste, c'est-à-dire qu'elle n'est pas une surcharge, ni une décoration, et qu'elle n'est pas non plus un pléonasme par rapport à ce qui était déjà là. Sinon elle tombe à plat. Il faut qu'elle soit légère et productive.*" Dans ce choix il y a toujours, peut-être moins consciemment, ce souci d'échapper au plat, à la platitude, par le critère du décalage qui est une constante dans l'esthétique qu'ils développent. Décalage contextuel, bien souvent, qui tend à se situer aussi sur d'autres plans, produisant un genre d'anachronisme esthétique : par exemple le rapport du plastique et du rocher.

C'est d'ailleurs par le côté anachronique de l'intervention que cette série pose aussi la question du temps. Le Dolmen en tant qu'intervention passée, "ce qui a été fait", sert en quelque sorte de support à une intervention actuelle, "ce qui est en train de se faire". C'est pour R&L une façon d'œuvrer dans un interstice de temps, entre la durée et l'instant, entre le temps historique et le temps personnel, entre "Il était une fois" et "Tout à coup". Un moyen d'introduire violemment le contemporain dans le temps historique, pour produire un effet de profondeur temporelle.

A bien y regarder, il n'y a, en fait, dans ces images, aucune indication du temps qui passe, le ciel sans nuages, la lumière zénithale et plutôt diffuse, les ombres courtes. Tableaux hors temps, ou dans un temps fixe et neutre, un éternel midi. Or toute photographie est faite d'espace et de temps, ce qui a eu lieu à un moment donné, "*la chute d'une goutte de lait au millionième de seconde*" fugitive jusqu'à l'invisible, peut être fixée c'est-à-dire être "*contingence pure*" (R. Barthes, *La Chambre Claire* p. 58). Instants pris au moment de leur transition, une course dans l'espace saisie, fixée entre l'ascension et la chute. Suspension dans le temps d'une suspension dans l'espace.



Pour Bergson, les mécanismes de notre connaissance visuelle sont de nature cinématographique ; ils deviennent "*le contenu idéal d'un ensemble de perceptions*" (selon le mot de Bradley). Une scène figée en une seule image reste une histoire incomplète. Ce n'est que par la succession de nombreuses scènes, liées par l'imagination, où se mêlent parfois "fausse réalité" et "vraie fiction", que l'œuvre prend corps. Ces vues arrêtées ne sont pas statiques pour autant, elles sont porteuses d'un potentiel de mouvement que le spectateur pourra exploiter, selon ses capacités visuelles et son imagination. Si l'on considère isolément chaque image, l'avant et l'après, comme dans toute image fixe, est laissé à l'imagination du spectateur. Celui-ci devine en l'occurrence qu'il s'agit d'un saut et imagine dans l'avant et l'après, le personnage les deux pieds sur terre. Mais si l'on considère la série comme un tout, en visionnant les images les unes à la suite des autres, l'avant et l'après deviennent l'image précédente et l'image suivante. Le personnage ne touche plus jamais terre ! C'est de là que naît la fiction, de cette silhouette suspendue dans son saut éternellement transitoire. Autant poétiquement que photographiquement, le présent est condamné à perpétuité.

Orlando Jimeno-Grendi, né en 1937 au Chili, vit en France depuis les années 60. Docteur en littérature hispano-américaine, poète et essayiste, il est l'auteur de plusieurs recueils dont le dernier **l'Archipel de l'insomnie** ***est paru en 1998 aux Editions Indigo.***



un regard sur la Grande Guerre

Mathieu Rouget est étudiant à l'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris. Il projette d'exposer ses œuvres sur la Grande Guerre au Mémorial de Péronne et travaille maintenant sur un projet de livre d'entretien avec un S.D.F.



Mathieu Rouget, Sans titre, *sérigraphie sur plastique, 240 x 160 cm, 1999*

Mathieu Rouget

Raphaël Olbert

Dans l'œuvre de Mathieu Rouget, des rectangles de films plastiques découpés dans des sacs poubelles font office de support à une sérigraphie. Les images appliquées à cette matière peu conventionnelle sont tirées du registre guerrier. Le rapport support-image ne semble pas pour autant incongru, car il suscite une fascination, celle d'un rapprochement qui tient de l'évidence lorsque l'on met les mots dessus. Une vision donne sens à cette construction plastique : ces sacs poubelles sont ceux enfouis dans les décharges comme les cadavres à moitié ensevelis des champs de bataille de la Grande Guerre. La terre, élément déterminant, néanmoins sous-jacent, se décèle en de nombreux points de l'histoire du conflit et de l'œuvre de l'artiste. Les clichés d'époque y renvoient par la grisaille terreuse du noir et blanc sur fond de surface gris anthracite et mat. Le cadrage des photographies saturées de champs de bataille et de tranchées insiste encore sur l'omniprésence. La terre, mère-patrie, a une acception symbolique, pour des soldats majoritairement paysans au début du siècle, alors que la guerre - de position - se joue dans les tranchées où se blotissent les hommes et que le territoire est labouré, retourné sans arrêt au cours de cinq années d'enfer. Amendée par les corps des soldats et le métal des armes, la terre finit par devenir stérile, à l'instar des terrains vagues et des décharges, et l'oubli menace la tragédie historique au même titre que les ordures ménagères sont évacuées par la société consumériste.

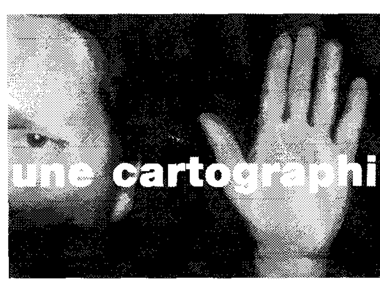
Un simple devoir de mémoire a impulsé ce travail alors qu'en novembre 1998, on célébrait les quatre-vingts ans de l'armistice. Au fur et à mesure que le temps inhume l'histoire, on se demande comment les événements pourront rester en mémoire. C'est

ainsi que les sérigraphies participent de cet engagement au nom du souvenir ; quelques-unes de ses œuvres rappellent encore mieux cette disparition inexorable. Des triptyques présentent l'évolution des photos de guerre altérées par le temps. Avec la technique dite de "décharge" notamment, l'artiste manipule l'image en la dissolvant. L'encrage n'est réalisé qu'une seule fois pour une série de trois impressions. Les différences marquées entre chaque épreuve alimentent le processus entropique irréversible de l'oubli, à tel point que certaines d'entre elles en deviennent presque non figuratives. Le spectateur doit faire l'effort de déchiffrer l'image qui peu à peu s'efface.

L'iconographie elle-même, à travers les choix de Mathieu Rouget, joue sur la reconnaissance. Comment ne pas être frappé par ce portrait d'officier de l'armée française, dont le visage est caché par un masque à gaz, renforçant par-là même le fantasme de l'homme-machine, alors qu'il est le seul identifiable de tous ceux présentés, puisqu'il s'agit de l'arrière grand-père de l'artiste ? En dialogue avec ce portrait "anonyme", celui d'un inconnu allemand ennemi d'alors nous frappe par l'innocence et la juvénilité de son visage casqué ; le seul sur lequel une expression psychologique transparaît, l'abrutissement et le désarroi sans doute. Au-delà du devoir de mémoire, le devoir d'humanité semble prévaloir.

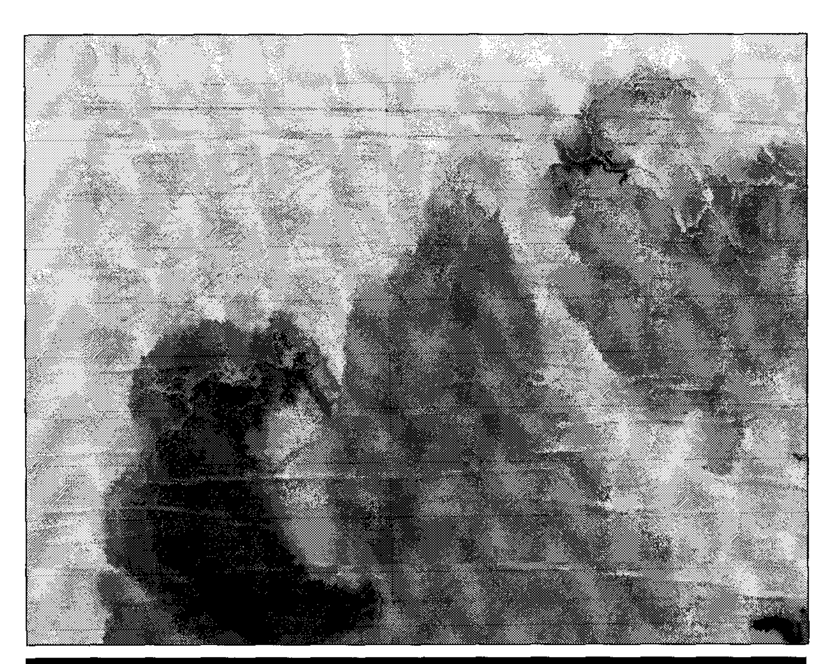


Mathieu Rouget, Sans titre, *sérigraphie sur toile, 140 x 93 cm, 1999*



une cartographie nébuleuse

Patrick Crossonneau est aujourd'hui professeur d'arts plastiques en Ile de France après avoir fait ses études à l'école des Beaux-Arts d'Orléans et en arts plastiques à l'université Paris I. En 2000 son travail est présenté à Xi'an (Chine). Il prépare actuellement une exposition qui aura lieu en ex-Yougoslavie.



Patrick Crossonneau, **Blois nord-est 1904** ***(détail)*****, encre de Chine sur papier** ***de riz marouflé sur carte marouflée sur toile, 52,8 x 75,3 cm, 2000***

Patrick Crossonneau

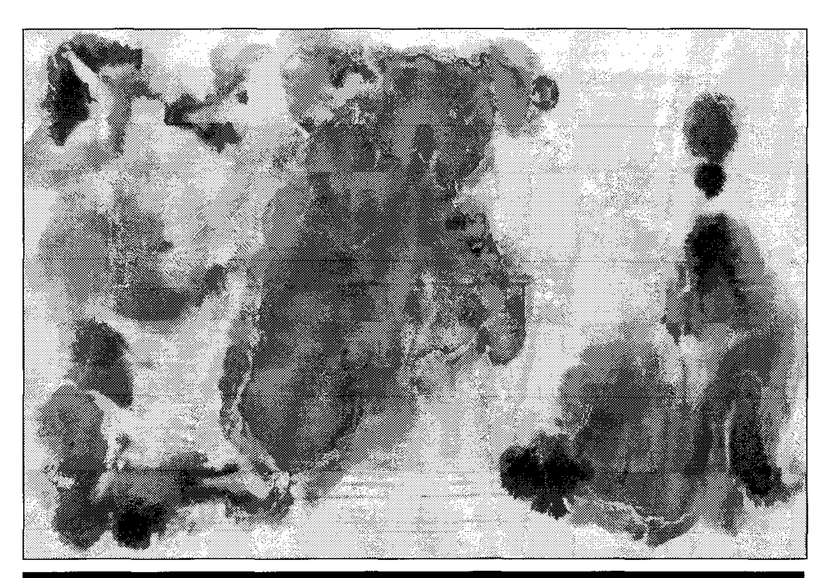
Raphaël Olbert

La tentation d'une confrontation plastique suscite quelquefois une rencontre intéressante. Patrick Crossonneau propose une nouvelle lecture des cartes géographiques, en rendant difficile leur lisibilité par le marouflage sur ces surfaces d'un papier très fin taché d'encre de Chine. Le travail d'encrage sur le support mérite à lui seul une attention toute particulière, car l'absorption par les fibres du papier et la façon dont le liquide doit se répandre sur la trame sont le fait d'une recherche esthétique rigoureuse. Si le processus semble aléatoire, l'artiste attend toutefois un résultat précis. Les nébulosités de l'encre contribuent à cette impression orientale visible ; les variations de densités, de couleurs, de formes qui se produisent, créent comme dans la peinture chinoise des paysages imaginaires qui se superposent ici à un territoire préexistant. Une adéquation plastique naît de la superposition des taches sur les lignes tracées sur la carte. Aidé par un positionnement au millimètre près du papier de calligraphie sur la carte, le hasard provoque des conjonctions entre le délié des méandres des cours d'eau et rivières, des courbes de niveaux, des chemins de terre, de fer, et les sédimentations de l'encre de Chine. Mais au-delà des simples coïncidences plastiques, l'intérêt essentiel de la confrontation se justifie autrement, car si les taches d'encre laissent l'imaginaire faire ses choix quant aux référents possibles, la carte géographique, elle, n'est qu'un dispositif sémiotique dénué de toute liberté interprétative. Une relation dialectique par le jeu des dissemblances et des oppositions donne alors un sens à la réunion. En revanche, les deux éléments plastiques se rejoignent sur un point, car avant d'être une image de la terre, la représentation topographique semble n'être qu'une projection de l'esprit, une

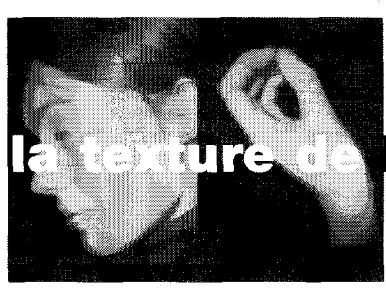
configuration épistémologique, qui selon Christian Jacob, "*à chaque époque de l'histoire, reflète l'état des connaissances sur le monde mais aussi les catégories et les opérations plus générales de la pensée, la capacité mentale à saisir globalement, à organiser, à délimiter, à structurer un objet qui échappe au regard et à l'expérience.*" [1] Les taches répondent à une autre logique, une projection de l'esprit, là encore, mais esthétique cette fois-ci.

---

1 Christian Jacob, "Le contour et la limite. Pour une approche philosophique des cartes géographiques", in *Frontière et limite*, Centre Pompidou, 1991, p. 167.

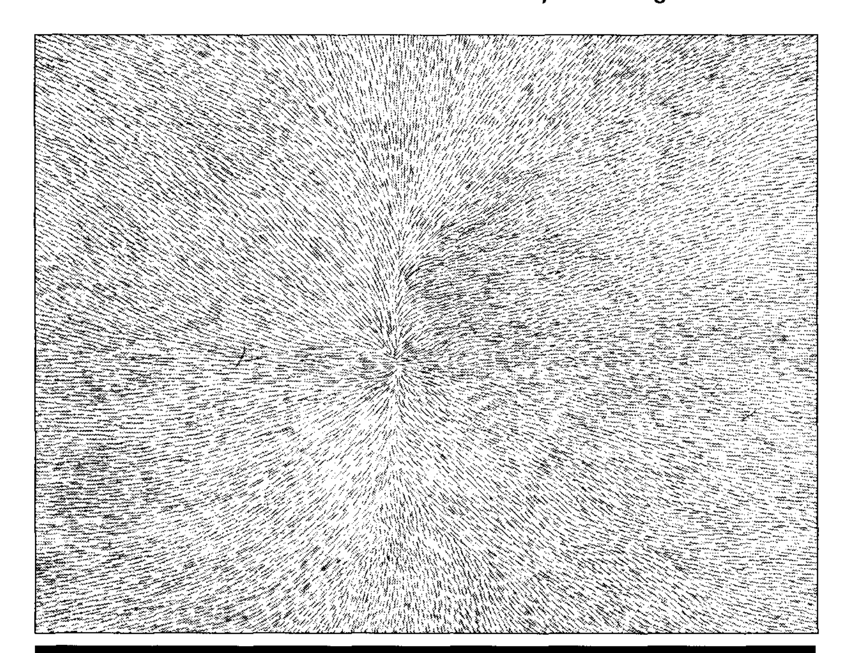


Patrick Crossonneau, Châteaudun sud-ouest 1936, *encre de Chine sur papier de riz marouflé sur carte marouflée sur toile, 53 x 79,4 cm, 2000*



la texture de l'espace

Yolande Guérout a été successivement étudiante dans les écoles des Beaux-Arts de Rouen, du Havre puis de Paris. Elle est aujourd'hui en troisième cycle d'arts plastiques à l'université Paris VIII. Elle a exposé en 1998 à la galerie Arts Confrontions de Rouen, puis à la galerie Yoschii à Paris en 1999. Elle collabore successivement en 1998 avec Marie Ange Guilleminot puis Martha Clarke et crée un espace tactile dans le cadre d'un centre pour aveugles.



Yolande Guérout,* Textures *(détail), eaux fortes, papier Bib Tengujo, 120x100 cm, 2000

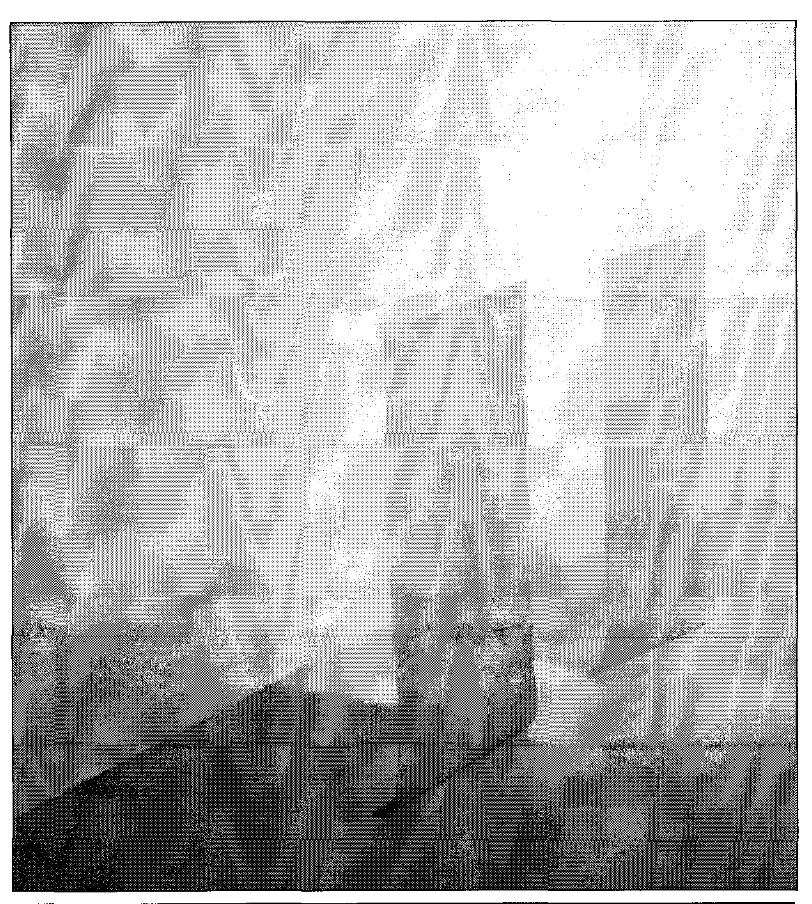
Yolande Guérout

Raphaël Olbert

Mettre en relation le spectateur avec un espace tactile, telle est l'intention de l'artiste. En réaction à la perception visuelle des choses, le travail plastique de Yolande Guérout met en exergue un espace avec lequel nous entrons en relation sensible, pour l'appréhender par le toucher avec l'ensemble de la surface de notre corps, de notre peau. C'est un univers avant tout mouvant, habité de flux d'air, mais de l'ordre de l' "inframince". Ce travail vise à mettre en cause nos moyens de perception. Par le jeu d'un "toucher à distance" avec le spectateur, des "textures" contribuent à révéler la dimension tactile de l'espace, en d'autres termes, la texture de l'espace. L'objet de ce travail étant au final de découvrir de nouvelles formes de contact.

L'œuvre ne se présente pas au regard, entendons un regard autoréférentiel, car paradoxalement l'œuvre s'offre à nos yeux, mais pour nous faire comprendre, justement, tout ce qui échappe au phénomène visuel. Ce travail propose des textures extrêmement délicates et ténues grâce à la qualité du matériau (papier Maruischi ou Bib Tengujo) et au procédé de gravure qui transforme le papier au point de le rendre très mince et léger, au risque qu'il se déchire sous son propre poids. La gravure sur le papier laisse apparaître un motif cilié. Une impression visuelle s'accorde alors à cette matière dont la nature infime rend très réactive à l'espace environnant et à la présence humaine. En revanche, pour soustraire l'œuvre de la soumission au regard, certaines pièces peuvent être suspendues, non pas au niveau du regard, mais près du plafond. Légèrement détachées du mur, les gravures refusent la

fonction de représentation. Elles sont dans le même lieu que le visiteur. L'écart de quelques millimètres entre le mur et le papier permet de réinstaurer la tridimensionnalité absente du matériau, à l'épaisseur trop minime pour être perceptible, comme les grandes textures en contact avec le sol marquent là encore la connivence avec l'espace et ses dimensions. De même les cils ou les poils gaufrés dans le papier participent subtilement mais visuellement à l'impression de profondeur immatérielle de la texture. Les poils formant le tégument de l'œuvre, par leur courbure et l'inflexion commune à chaque zone de la composition, octroient une épaisseur à la surface. Ces inclinations rappellent, par une astuce sémiotique, les tensions exercées sur cette matière fragile, alors que le spectateur se projette dans le dessin d'un derme gravé sur ces textures, ressentant lui-même le moindre flux d'air sur la surface de sa peau à la manière de ces "peaux mondes".



Yolande Guérout, Textures, *eaux fortes, papier Bib Tengujo,*
120x100 cm, 2000

Raphaël Olbert est doctorant en histoire de l'art à Paris I - la Sorbonne. Il travaille sur les arts de la théorie des années 60.



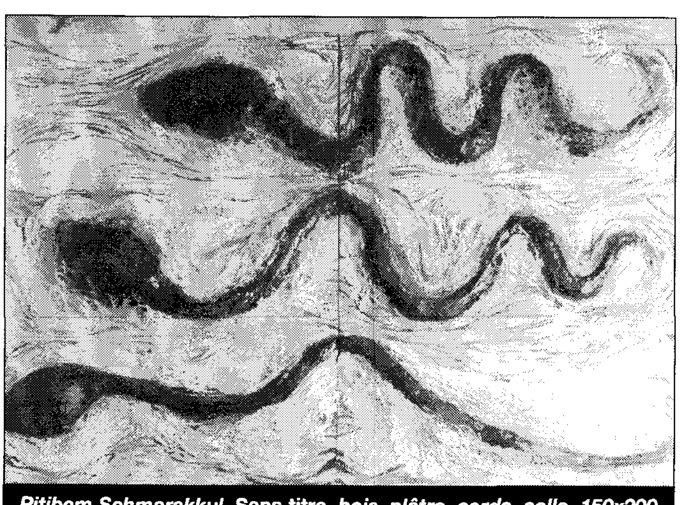
Achara Petpuang, Autoportrait, *pigment, peinture à l'huile sur lapin sur toile, 70x35 cm, 2000.*

Achara Petpuang

Née à Bangkok, Thaïlande, vit en France depuis 1996. Ancienne étudiante de l'université Silpakorn d'arts de Bangkok, elle poursuit actuellement des études d'arts plastiques en troisième cycle à l'université Paris VIII.

Pitibom Schmarakkul

Né en France. Ancien étudiant de l'université de Rangsit d'arts de Pratuurnthani (Thaïlande), il poursuit actuellement une maîtrise d'arts plastiques à l'université Paris VIII.



Pitibom Schmarakkul, Sans titre, *bois, plâtre, corde, colle, 150x200 cm, 2000.*



Coresponsables de la publication :
Michèle Atchadé, Laurent Drouard et Fabien Rafowicz.

Comité de lecture et de rédaction :
Michèle Atchadé, Laurent Drouard et Fabien Rafowicz.

Correction :
Gabriella Carbone, Catherine Maffre et Joëlle Naïm.

Conception et réalisation de la maquette :
Edouard Villard.

Responsable des *Rencontres* effectuées à Paris VIII :
Laurent Drouard.

Responsable de la communication :
Fabien Rafowicz.

Association ART+

Illustrations :
Couverture et photographies de présentation d'Ancrages sur... :
Fabien Rafowicz.
Logos : Laurent Drouard, Edouard Villard.
p.12-14, 17-20 et 23 in *Klaus Rinke, Skulpturen und Zeichnungen, Klaus Rinke im Neandertal, Neandertal und Museum,* 6 mai - 31 juillet 1984.
p. 32 in Gilles Tiberghien, *Land Art,* éditions Carré, 1993.
p. 38, 40, 44 et 46 photographies de Jooyoung Kim.
p. 120 et 123 photographies de Roam & Loba.
p. 126 et 129 photographies de Mathieu Rouget.
p. 130 et 133 photographies de Patrick Crossonneau.
p. 134 et 137 photographies de Yolande Guérout.
p. 138 photographies d'Achara Petpuang et Petibom Schmarakkul.



Parutions



Encrages, cahiers d'esthétique est un collectif interdisciplinaire qui s'inscrit dans le champ artistique contemporain.

Le premier numéro, ***Entre le corps et l'écrit***, cherche à identifier les enjeux artistiques des représentations du corps en France et en Allemagne après 1945.

Cet ouvrage a été conçu par Michèle Atchadé et Fabien Rafowicz avec pour ce numéro la participation de Georges Bloess, Gabriella Carbone, Isabelle Daniel-Doleviczényi, Jean-louis Déotte, Jooyoung Kim, Catherine Maffre, Henri meschonnic, Alain Monvoisin, Marko Pajevi'c, Kyou-Hyone Park, Silke schauder et Carole Wahnoun.

Ce second numéro, ***Le corps est-il toujours à la mode ?***, prolonge autant qu'il questionne cette perspective dont nous sommes partis pour tenter d'appréhender le corps en cherchant à établir un lien entre un moment de l'histoire, la Seconde Guerre mondiale et le champ artistique contemporain.

En vente dans les librairies et centre d'art. Renseignements : éditions L'Harmattan.





Achevé d'imprimer par Corlet Numérique - 14110 Condé-sur-Noireau
N° d'Imprimeur : 5995 - Dépôt légal : septembre 2001 - *Imprimé en UE*